وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

تجريد الفن من النزعة الإنسانية



تأليف: خوسيه أورتيغا إي غاسيّت
ترجمة: جعفر محمد العلّوني

تجريد الفن
من النزعة الإنسانية

تجريد الفن
من النزعة الإنسانية

تأليف: خوسيه أورتيغا إي غاسيت
ترجمة: جعفر محمد العلوني

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٣م

العنوان الأصلي للكتاب باللغة الإسبانية:

JOSÉ ORTEGA
Y GASSET

LA DESHUMANIZACIÓN
DEL ARTE

تجريد الفن من النزعة الإنسانية / تأليف خوسيه أورتيغا إي غاسيت؛
ترجمة جعفر محمد العلوني .- دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب،
٢٠١٢م .- ١٣٦ ص؛ ٢٤ سم.

(فنـــون ؛٨)

١- ٧٠١ أ و ر ت ٢- ١١١ أ و ر ت ٣- العنوان
٤- أورتيغا إي غاسيت ٥- العلوني ٦- السلسلة
مكتبة الأسد



مُقدّمة

أورتيغا إي غاسيت (José Ortega Y Gasset) المولود في مدريد (١٨٨٣-١٩٥٥م) من أبرز المفكّرين الإسبان، بالإضافة إلى كونه من أعظم المرشدين الفكريين خلال النصف الأول من القرن العشرين وذلك بسبب الدور البارز الذي لعبه في نشر الأعمال الثقافية الأوروبية المهمة، وخاصةً الألمانية منها، عبر مجلته ريفستا دي أوكسيدنتي (Revista de Occidente)[1].

على الرغم من كونه بروفسوراً في الميتافيزيقا في جامعة مدريد إلا أنّ أعماله لم تقتصر على اختصاصه الأكاديمي فقط، فدراسته للفلسفة في ألمانيا سمحت له بالكتابة في شتى المجالات وصدرَ له العديد من الأعمال نذكر منها:

تمرد الجماهير؛ ما الفلسفة؟؛ دراسات في الحب؛ أوروبا وفكرة الأمة؛ دراسات في الميتافيزيقا؛ تأملات في الدون كيشوت، والعديد غيرها.

ألّفَ أورتيغا إي غاسيت كتابه "تجريد الفنّ من النزعة الإنسانيّة La Deshumanización del Arte" بعد أن سادت إسبانيا، في القرن التاسع عشر، نزعة إنسانية سيطرت على شتى أنواع الفن، حيث كانت الحالات

---

(١) مجلـة الغرب.

الوجدانية من انفعالات ورغبات وعواطف تطغى على ذاتية الفنان، سواءٌ على مستوى الرواية أو الشعر، أو الرسم.. إلخ الأمر الذي دفع أورتيغا إلى نقد هذا التبجيل العاطفي للفن وهذه الذاتية التي أضفت على الأدب الأسباني طابعها الخاص، وحاول مع المجموعة الأدبية التي ينتمي إليها والتي دعُيت بـ "جيل ١٤" أن ينزع هذه السمة الإنسانية عن الفن مستعيضاً عنها بفكرة الفن الخالص. فهو كما يقول «يجب حذف هذه العناصر المفرطة بالإنسانية التي سيطرت على الأعمال الرومانسية والطبيعيةّ».

عندما نشر أورتيغا إي غاسيت كتابه في عام ١٩٢٥ كانت الحركة الطليعيةّ[١] "La Vanguardia" قد تبلورت في إسبانيا وانتشرت بشكل جيد، حيث قام بتفسير هذا الفن الجديد المنبثق عن هذه الحركة على أنه توجهٌ أوروبيْ جديدٌ للفن ينضوي على شعور جماليٌ بالحياة مقابل شعورٍ محزنٍ وفاشل.

ومن أجل اجتراح آفاقٍ جديدةٍ انطلق من مفهومٍ للتاريخ يرى أنْ في تجريد الفن من النزعة الإنسانية تهديماً وتحطيماً لمثالية جماليةّ قديمة يؤدي غيابها إلى الابتعاد عن المتلقي العادي للنتاج الفني، إلا أنّه أكد أن

---

(١) الطليعية (vanguardias) حركة أدبية ظهرت في العشرينيات من القرن المنصرم. تتميز هذه الحركة برفضها الجمالية القديمة وبرفضها للحساسية الرومانسية البرجوازية. إن الفن بالنسبة للحركة الطليعيةّ هو فن محرض ومثير وعفوي: فهو يبحث عن الإبهار والصدمة. إن سلوك الاختبار هذا تجلى في عدد من الحركات الأدبية التي أطلق عليها اسم الطليعية وهي: التكعيبيةّ؛ السريالية؛ الإبداعية؛ المستقبلية الخ. لقد حاولت هذه الحركات الجديدة أن تفكّر ملياً في طبيعة الفن باحثةً عن تجديد في الموضوعات والأساليب والأشكال. لقد كانت الطليعيةّ هي الفن الجديد بالنسبة لأورتيغا إي غاسيت.

الفنْ الجديد لا يعتمد على الفنان وإنّما على المتلقي الذي يتذوقه لينتهي به المطاف إلى إمكانيْة إعطائه تفسيراً نقيّاً محضاً. وبذا تتحقّق فكرة الفن الخالص.

يبيِّن لنا أورتيغا في كتابه " تجريد الفن من النزعة الإنسانيْة" دور الاستعارة مُستخدَمَةً، لا كمصدر جماليْ، وإنّما كشكلٍ من أشكال المعرفة. فمن خلالها يستطيع الإنسان النفاذَ إلى المظاهر المظلمة للواقع. إن هذه النهاية هي وظيفة الفن الجديد المجرد من الإنسانيْة.

بالإضافة إلى مقالة "تجريد الفن من النزعة الإنسانية" آثرت ترجمة مقالتين أُخرَيَين حول علم الجمال، الأولى: "مقالة في الجماليْة على شكل مقدمة"، والثانية: "آدم في الجنة".

بالنسبة للمقالة الأولى نلاحظ أن أورتيغا يهاجم فيها موقف راسكن من الفن ذلك أن راسكن ينظر إلى الفن على أنه حالة اعتيادية ويومية؛ لكن هذه النظرة الإنكليزية للفن بالنسبة لأورتيغا ستقضي على الجماليْة. فالفن ينبغي أن يبحث عن عوالم شعورية مجهولة فهو دائماً يحتوي على شيء من اللا واقع، وهو لا يفصح لنا عن باطنه.

المقالة الثانية "آدم في الجنة" تتألف من مجموعة من المقالات تعالج موضوعات جماليْة مختلفة. في البداية يمدح أورتيغا فنّ الرسام الإسباني "زولواغا Zuloaga" الذي يخلق في لوحته عالماً جديداً من الأشياء الفيزيائية التي يرسمها. ثم يتحدث عن كلٍّ من العلم، والأخلاق والفن، بوصفهم أجوبة عن تساؤلات الإنسان. وفي النهاية يشير إلى الأدب وفن الرسم بوصفهما يكتنفان، كلٌ على حدةٍ، أسلوب الحوار في الأدب ومادة اللون في الرسم، كعنصرين يدلان على العلاقات بين التجسّدات الواقعيْة المختلفة.

إنَّ القارئ لعمل أورتيغا يذهب أبعد من التأمل ليرى أنَّ المعنى الحقيقي للفن موجودٌ في وقت وزمانٍ يمكن فيهما إدراك الأنا. إنَّ الإيمان بأسلوبٍ أو تقنية، والاختبار والتجريب على نماذج قديمة يسمحان للفنان التأمل بماضيه البعيد والذهاب في الوقت نفسه تجاه المستقبل.

جعفر العلوني

* * *

تجريدُ الفنِّ من النزعةِ الإنسانيّة

«لم تؤمن السيدة بيرتا ولا السيد مارتينو»

الكوميديا الإلهية- النعيم- XIII

افتقارُ الفن الجديد للجماهيريّة

يُعد الفيلسوف الفرنسي غويو (Guyau)[1] ذا أفكارٍ رائعة، لكن لم يتم صقلها بصورة ملائمة كفكرة دراسة الفن من وجهة نظر اجتماعية. باديءَ ذي بدء قد يخطر في بال أحدهم أنَّ موضوعاً كهذا هو أمرٌ عقيم، ذلك أنَّ النظر إلى الفن ودراسته من حيث تأثيراته الاجتماعية أشبه بمن ينتزع ورقة الفجل من التراب تاركاً ثمرها أو بمن يدرس الإنسان من حيث ظله. بيد أنه يبدو للوهلة الأولى أنَّ التأثيرات الاجتماعية للفن، وعلى الرغم من كونها عرضيّة، بعيدة عن الجوهر الجمالي، لا نستطيع إلا بدءاً منها، وبطريقةٍ غير واضحةٍ، النفاذ إلى أعماق الأساليب الفنية. من الواضح أنَّ الفيلسوف الفرنسي غويو لم يستطع الوصول إلى خلاصة الكلام من محاولته الذكية، فقصرُ حياته من جهة وموته التراجيدي من جهة أخرى وقفا عائقاً أمامه ومنعاه من بلورة أفكاره. كما أنه بعزوفه عن دراسة وتحليل كل ما هو واضحٌ وجليٌّ، استطاع الاهتمام بدراسة كل ما هو جوهريٌّ ومُلغز.

---

(١) جان ماري غويو (١٨٥٤-١٨٨٨): فيلسوف فرنسي أخلاقي. (المترجم)

يمكننا القول إن كتابه "الفنّ من وجهةِ نظرٍ اجتماعيّة El arte desde el punto de vista sociológico" ناقصٌ والباقي ما يزال قيد الكتابة. لقد كان الخيال الذي منحني إيّاه هذا الكتاب على درجةٍ عالية غير متوقّعة في الكتابة عن المرحلة الجديدة لموسيقا العازف الفرنسي ديبوسي Debussy ذلك منذ بضع سنوات. قررت أولاً أن أُبيّن بوضوحٍ كبير الفرق في الأسلوب بين الموسيقا الحديثة والموسيقا القديمة. كانت المشكلة بالدرجة الأولى جماليّة ولكنني رأيت أنّ الطريقَ الأقصرَ لذلك يبدأ من ظاهرةٍ اجتماعيّة هي: افتقار الموسيقا الجديدة للجمهور.

أودُّ التّحدُّث اليوم، بشكلٍ عام، عن جميع الفنون التي لا يزال لها تأثيرها القوي في أوروبا، وأقصد، بالإضافة إلى الموسيقا الحديثة، الرسم الحديث، والشعر الحديث والمسرح الحديث. في الحقيقة إنَّ هذه العلاقة القوية والوثيقة التي تربط الحقب التاريخيّة بعضها ببعض لتعبر بالطريقة نفسها عن شتى أنواع الفن محيِّرة ومفاجئة، إنه إلهامٌ متطابقٌ، نوعٌ بيولوجيٌ واحدٌ ينبض في مختلف أنواع الفنون. من دون الانتباه إلى ذلك يطمح العازف الموسيقي الشاب إلى عزف موسيقا مشابهة للقيم الجماليّة التي يرسمها الفنان ويكتبها الشاعر والمسرحي والمعاصرون لهما. بالتالي إن هذه الهوية ذات المعنى الفني تقتضي بالضرورة خلق النتيجة الاجتماعية نفسها. والنتيجة هي أن شتى أنواع الفنون الأخرى تحظى بافتقار جماهيري مماثل للموسيقا الجديدة.

إن كلَّ فنٍّ جديد هو فنٌّ غير جماهيري وليس ذلك بمحض الصدفة وإنّما بسبب هدفه الجوهريّ. يمكننا القول إنَّ كل أسلوب جديد يعاني مرحلة من الحجر الصحي ويذكرنا بمعركة "Hernani" وغيرها من المعارك التي وقعت مع ظهور الحركة الرومانسية. ولكن افتقار الفن الجديد للجماهيرية له كثير من الملامح المختلفة وينبغي علينا التمييز بين الفن غير الجماهيري بجانبيه: جانب

مفهوم ومحبوب وجانب آخر منفرٌ غامض. إن الأسلوب الفني الذي يجدّد ويخلق يستغرق بعض الوقت ليلقى رواجاً بين الناس، فهو بدوره ليس جماهيرياً، ولكن في الوقت نفسه ليس غير جماهيري. فالمثال الذي اعتدنا على ذكره، وهو ظهور الحركة الرومانسية، كان كظاهرةٍ اجتماعية، على عكس ما يقدّمه الفن الجديد الآن. فالرومانسية لاقت رواجاً سريعاً بين الناس الذين لم يستسيغوا أبداً الفن الكلاسيكي القديم. غير أنّ العدو الذي وقف في وجه الرومانسية كان أقليّة منتخبة بقيت راسخة في الأشكال القديمة للنظام الشعري.

لقد كانت الأعمال الرومانسية من أوائل الأعمال التي- منذ اختراع الطباعة- حظيت بكمية طباعة ضخمة لأنها كانت بامتياز نمطاً فنياً جماهيرياً، ولأنها كانت أول نتاج للديمقراطية، فقد قوبلت بترحيب من قبل الأكثرية.

وبخلاف ذلك، فإن الأكثرية تقف ضد الفن الجديد وستقف دائماً. إن الفن الجديد هو فنٌ غير جماهيري في جوهره، لا بل هو ضد أن يكون له جمهور. إن أي نتاج فني جديد يُحدِثُ في الجماهير تلقائياً تأثيراً اجتماعياً لافتاً يقسمها إلى صنفين: أقليّة مؤلفة من عدد محدود من الأشخاص يفضلون هذا الفن، وأكثرية لا تحصى تقف ضده. (لنترك جانباً الفئة التي لا تُعنى بالفن). ضمن هذا الإطار نلاحظ أن العمل الأدبي هو عبارة عن قوّة اجتماعية تولِّدُ مجموعتين متضادتين، وهذه القوّة تفصل وتختار من بين جموع الجماهير جنسين مختلفين من الناس. ولكن ما هو المبدأ الذي يميّز بين هذين الجنسين؟

إن كلّ عملٍ فني يُحدِثُ تباعداً في الرأي: فهو محبوبٌ من بعض الناس ومكروهٌ من غيرهم. ومُستساغٌ من قبل البعض أكثر من غيرهم. مثل هذا التباعد ليس له صفة عضوية متناغمة فهو لا يخضع لمبدأ معين إذ إنّ ميول الطبيعة الشخصيّة هو الذي يضعنا بين النوع الأول أو الثاني. أمّا بالنسبة إلى الفن الجديد،

فإنَّ التباعد يحدثُ على صعيدٍ أعمق من ذلك الذي تتحرك فيه مشاعرنا المختلفة. فالأمر لا يتعلق إذاً بأن أكثرية الجمهور لا تستسيغ العمل الجديد والأقلية تستسيغه. ما يحدث هو أن أكثرية الجمهور لا تفهم هذا العمل الفني. عندما حضر الكلاسيكيون القدماء مسرحية هرناني لفيكتور هوغو، فهموا المسرحية تماماً ولهذا السبب، بالضبط، لم تعجبهم. فقد كان إيمانهم العميق وتعلقهم بإحساسٍ جماليٍّ معين سبباً في شعور الاشمئزاز الذي أثارته لديهم القيم الفنية الجديدة التي قدمها الفنان الرومانسي.

في رأيي، إن ما يميز الفن الجديد، «من وجهة نظرٍ اجتماعية»، هو أنه يفصل بين نوعين من الجمهور: أولئك الذين يفهمون هذا الفن، وأولئك الذين لا يفهمونه. وهذا بدوره يدل ضمنياً على وجود نوعين مختلفين في الجنس البشري: الذين يفهمون هذا الفن يرفضون الفئة الأخرى التي لا تفهمه وبالعكس.

هكذا نلاحظ أن الفن الجديد، على ما يبدو، ليس لكل الناس كما كان الفن الرومانسي، بل هو موجَّهٌ إلى أقلِّيَّة موهوبة على وجه الخصوص. من هنا كان غضب الأكثرية: إننا عندما نكره عملاً أدبياً ورغم ذلك نفهمه، نشعر بالعلو عليه ولا نجد ما يُثيرُ غضبنا. ولكن عندما يولِّدُ العمل الفني فينا كرهاً ناتجاً عن عدم فهمه فإننا نشعر في أعماقنا المعتمة بشيء من الخزي، وبعلو هذا العمل على ذاتنا، التي من خلال تأكيدها الساخط نحاول تعزية أنفسنا أمامه. إنَّ الفن الجديد بتعريفه عن نفسه فقط، يجبر الإنسان البرجوازي الحقيقي على الشعور بنفسه، كإنسان بكل ما للكلمة من معنى، ككينونة قائمة من دون أي سر فني، كضرير وأصم أمام كل جمال محض. غير أن ذلك لا يمكن أن يحدث من دون أن ينال جزاءه عبر مئات السنين من التمجيد الكامل للأكثرية والتعظيم لما يسمى أكثرية الجماهير. إن الجمهور (الأكثرية) بعادته في التغلغل في كل شيء شعر بالاستياء والانزعاج حيال «حقوق إنسانيته» التي أثارها الفن الجديد

باعتباره فناً خاصاً بامتياز، فهو الفن النبيل، الجريء والارستقراطي بالفطرة. وعندما يقدم الفنانون الموهوبون الجدد هذا الفن في أيّ مكان فإن هذه الأكثرية تقف في وجههم وتمنعهم من تقديمه.

حاولت أكثرية الجماهير على مدى قرن ونصف أن تكون أو أن تشكّل كلّ المجتمع. غير أن موسيقى سترافنسكي (Strawinsky)[1] أو مسرحيات بيرانديللو (Pirandello)[2] كان لها التأثير الاجتماعي الفعّال الذي أرغم الجمهور (الأكثرية) على الاعتراف بحقيقتها: بأنها مجرد مكوّن كغيرها من المكونات التي تدخل في النسيج الاجتماعي؛ بأنها مادة هامدة في التطور التاريخي، عامل ثانوي في الكون الروحاني، هذا من جهة. أما من جهة أخرى فإن الفن الجديد يساعد نخبة من الموهوبين على التعرّف على بعضهم البعض بين رماديّة الجماهير وتفهُّم رسالتهم التي تقوم على أن يكونوا أقليّة وأن يقفوا في وجه الأكثريّة.

بهذا المعنى نلاحظ اقتراب المجتمع، بدءاً من السياسة وحتى الفن، من إعادة تنظيم نفسه كما هو واضح في طبقتين: طبقة الخاصة وطبقة العامة. ضمن هذا المنحى إن كل علل أوروبا سوف تُكتَشف ومن ثم تعالج في إطار هذا الانقسام الجديد المنقذ.

إن الحقبة التاريخية التي امتدت ما يقارب مائة وخمسين عاماً من عدم التميز، والفوضى، عدم الانتظام وعدم وجود دراسة تحليليّة أو نظام قائم، لا يمكن لها أن تستمر. في ظل الحياة المعاصرة التي نعيشها يكمن ظلم رهيب ومُغضب: هو الاعتقاد المزيف بوجود مساواة حقيقية بين الناس. إن كل خطوة نقوم بها للكشف عن ذلك تبيّن لنا العكس وتبيّن لنا حقيقةً مؤلمةً بأنَّ كلَّ خطوةٍ نقوم بها هي تعثرٌ وسقوط.

---

(١) إيغور فيدروفيتش سترافنسكي (١٨٨٢- ١٩٧١) موسيقار روسي.

(٢) لويجي بيرانديللو (١٨٦٧- ١٩٣٦) أديب إيطالي.

وإذا ناقشنا الأمر في السياسة سنرى أن الانفعالات الناجمة كبيرة ومشابهة جداً ولعلّ الفرصة ليست مؤاتية لشرحها الآن، ولكن لحسن الحظ إن العلاقة القوية والوثيقة التي تربط الحقب التاريخية، والتي أشرت إليها أعلاه، تسمح لنا أن نشير بوضوحٍ تام إلى أن الفن الذي يكون في مراحل النمو الأولى يحمل الأعراض والأمارات نفسها من الإصلاحات الأخلاقية التي تكون مخفيّة في السياسة وذلك بسبب ركود الانفعالات والتعبيرات.

لقد قال الإنجيليون: "لا تكونوا كالإبل ينقصها الفهم"[1]" صحيحٌ أن الأكثرية تعارض الأقلية لكنها لا تفهم. لنحاول نحن جاهدين أن نفعل العكس. أن نفهم من الفن الجديد معناه الجوهري وبذلك نستكشف بأي معنى جوهري هو غير جماهيري؟.

* * *

(١) جاءت في النص الأصل باللاتينية :

(Nolite fieri sicut equus te mulus quibus non est intellectus). المترجم.

فنّ فنّيّ

إذا كان الفن الجديد غير مفهوم من قبل الناس كلهم هذا بدوره يدل أن معانيه ليست بالعموم إنسانية. فهو، بالإجمال، ليس فناً لكل الناس، وإنّما لفئةٍ خاصة جدّاً من الناس يمكن أن تكون مساوية للآخرين ولكنها دون أي شك مختلفة عنهم.

غير أننا قبل أي شيء آخر ينبغي أن نجيب عن بعض الأسئلة: علامَ تطلق أكثرية الناس مصطلح متعة جماليّة؟ بماذا تشعر عندما يعجبها عمل فني، مسرحية على سبيل المثال؟

الجواب عن هذه الأسئلة لا يترك مجالاً للشك: إن الناس يُعجبون بعمل ما عندما يلامس هذا العمل أقدارهم الإنسانية التي يناقشها. الحب، الكراهيّة، الآلام، سعادة الشخصيات كل هذا يلامس قلوبهم، يمثّلُ حيزاً منهم كما لو كانت حالات حقيقية من الحياة. إنهم يقولون عن العمل إنه 'جيد' عندما يثير العمل كمّاً هائلاً من الوهم اللازم تتساوى فيه الشخصيات الوهميّة المتخيلة مع قيمتها كشخصيات حقيقية حيّة. وفي الشعر الغنائي يبحثون عن شعور الحب أو الكراهية الذي يختلج في نفس الشاعر؛ وفي الرسم تلفت أنظارهم اللوحات التي تحتوي على أشكال رجال ونساء ينزعون بنا نحو متعة العيش معهم؛ لوحات ومناظر تبدو لهم جميلة عندما يكون هذا المنظر الطبيعي أو ذاك مكاناً جميلاً أو مثيراً يستحق أن يُزار في إحدى الرحلات.

يعني هذا أن المتعة الجماليّة لدى الأكثرية ليست فعلاً روحانياً مختلفاً، من حيث الجوهر، عن الفعل الروحاني الذي، بالمجمل، يتبنونه في بقية حياتهم. غير أنه يختلف عنه فقط باحتوائه على خصائص وصفيّة: وهي أنّه ربّما أقل نفعيّة، وأكثر إفراطاً ولا تتبعه نتائج شاقّة. ولكن في نهاية الأمر إن الموضوع الذي يتناوله الفن، من حيث أنّه يشغل قدرات الأكثرية بما فيها انتباههم، هو نفسه في الحياة اليومية: عواطف وصور إنسانيّة. إن الأكثرية تطلق اسم فن على مجموعة الوسائل التي من خلالها يمكن الاتصال مع أشياء إنسانية مهمة. فهي بقدر ما تعكس المظاهر الفنية المحض والمظاهر غير الواقعية والخيالية بقدر ما تتقبلها بحيث لا تعترض تلقيها للصور والتحولات الإنسانية. فحالما تسيطر المواد الجماليّة المحض على العمل الفني، تفقد الأكثرية القدرة على فهم قصة ماريا وخوان، وهكذا يدخل الجمهور في حالة من الاضطراب ويجهل ما يفعل أمام المشهد، الكتاب أو اللوحة. إن ذلك طبيعي جداً؛ ذلك أنه يجهل أي فعل آخر أمام المواضيع غير التطبيق، أي الفعل الذي يدفعنا إلى الشغف وإلى التدخل عاطفياً فيها. إن العمل الفني الذي لا يمهد للجمهور الطريق لهذا التدخل يتركه من دون فعل؛ من دون دور.

وحول هذا الموضوع لا بدّ لنا من الوصول إلى حقيقة واضحة: إن المعاناة التي نشعر بها أو البهجة التي تسكننا من الأقدار الإنسانية التي يقدمها لنا العمل الفني هي أمرٌ مختلفٌ تماماً عن المتعة الفنيّة الحقيقيّة، لا بل إنها من حيث المبدأ، متعارضة مع المتعة الجماليّة.

يمكننا أن نشبه الموضوع بقضية بصريّة بسيطة جداً: إننا لكي نرى شيئاً علينا أن نتخذ وضعيةً مريحةً لأعيننا لكي نستطيع رؤيته بشكل جيد. إذا كانت وضعية الرؤية غير مناسبة فلن نستطيع أن نرى ذلك الشيء أو سنراه بشكل سيِّئ. فليتخيل معي القارئ العزيز أننا ننظر من وراء نافذة زجاجيّة

إلى حديقة. إن أعيننا ستتكيف بحيث يخترق خط نظرنا الزجاج، دون الوقوف عنده، ليرى أوراق وأزهار الحديقة. ذلك أن هدف الرؤية هو الحديقة، ومن الحديقة إلى ما هو أبعد. لذلك فإننا لا نرى الزجاج على الرغم من اختراقه بنظراتنا، إننا لا نشعر به. فكلما كان الزجاج شفافاً قلّ ذلك من رؤيتنا له. ولكن إذا بذلنا جهداً نستطيع عندئذٍ أن نتجاهل الحديقة، فعند تركيز نظرنا على الزجاج تختفي الحديقة أمام أعيننا ولا نرى منها إلا مزيجاً من الألوان المختلطة معكوسة على الزجاج. هكذا ندرك أن رؤية زجاج النافذة ورؤية الحديقة هما عمليتان متضادتان يحتاجان إلى ترتيبات بصريّة مختلفة: إذ إنّ رؤية أحدهما تستوجب عدم رؤية الآخر.

وهكذا الأمر بالنسبة للفن، فمن يبحث عن الإثارة في قصة خوان وماريا (Juan y María) أو تريستان وإيزولدة (Tristan e Iseo) ويكيّف إدراكه الروحاني معهما، لن يرى العمل الفني.

إنّ سوء طالع تريستان حقيقي وبالتالي يثير الشغف والإثارة بقدر ما يُعتبر واقعياً. وكذلك الأمر بالنسبة للموضوع الفني إذ إنّهُ فني بقدر ما نعتبره غير حقيقي وغير واقعي.

فمن أجل الاستمتاع باللوحة الفروسية لكارلوس الخامس ممتطياً جواده بريشة الفنان الإيطالي تيزيانو (Tiziano)، من الضروري أن لا نرى في اللوحة كارلوس الخامس نفسه شخصاً، حقيقيّاً، وحيّاً، بل أن نرى لوحة فحسب، صورةً غير واقعية، خيالاً.

المُصوَّر والصورة هما موضوعان مختلفان تماماً: فإما أن نهتم بالأول وإما أن نهتم بالثاني؛ في الحالة الأولى «نعيش» مع كارلوس الخامس، أما في الحالة الثانية فإننا 'نتأمل' موضوعاً فنياً كما هو.

هكذا فإن أكثرية الجمهور غير قادرة على تركيز انتباهها على الزجاج ونقائه كدلالة على العمل الفني، فبدلاً من ذلك تخترق الزجاج دون التوقف عنده لا بل إنها تمضي متقلبةً في أحضان الواقع الإنساني الذي يتناوله العمل. وأما إذا دعوناها إلى التحرر من ذلك السجن والانتباه على العمل الفني نفسه، ستقول إنها لا ترى فيه شيئاً ذلك لأنها، في الحقيقة، لا ترى فيه أشياء إنسانيّة، بل مجرد شفافيات فنيّة، افتراضات صرفة.

كان سلوك الفنانين في القرن التاسع عشر مغشوشاً، فقد قلّوا إلى أدنى حد العناصر الجماليّة الواضحة، وشدّدوا على أن يقوم العمل كله تقريباً على تخيّل الوقائع الإنسانية. وبهذا المعنى من الضروري القول، بشكل أو بآخر، إنّ فن القرن الماضي الطبيعي كان فناً واقعياً. فقد كان بيتهوفين (Beethoven)[1] وفاغنر(Wagner)[2] واقعيين. كذلك كان شاتوبريان (Chateaubriand)[3] وزولا (Zola) [4]. أما بالنسبة إلى الرومانسية والواقعية فإننا حين ننظر إليهما اليوم نكتشف جذراً واقعياً مشتركاً. لقد كانت النتاجات الفنيّة التي تنتمي إلى هذه الطبيعة الواقعية، جزئياً، أعمالاً فنية، موضوعات فنية، ولكي يُستمتع بها لم يكن هناك أي داعٍ للانتباه إلى ما هو خيالي ونقي وهو ما يشكل الحساسيّة الفنيّة. يكفي لكي يُستمتع بهذا الفن امتلاك الحساسيّة الإنسانيّة، ويكفي أن تُترك الغبطة والمعاناة بحيث ترتدان في الأنفس عاكستين لمشاعر الآخر. ضمن هذا السياق يمكننا فهم حقيقة جماهيرية الفن في القرن التاسع عشر: إنهّ لتلك الأكثرية المتشابهة التي تنظر إليه على أنه ليس فناً وإنّما ملخص حياة.

---

(١) لودفيك فان بيتهوفين (١٧٧٠-١٨٢٧) مؤلف موسيقي ألماني.

(٢) ريتشارد فاغنر (١٨١٣- ١٨٨٣) مؤلف موسيقي ألماني.

(٣) الفيكونت فرانسوا رينيه دو شاتوبريان (١٧٨٦- ١٨٤٨) كاتب وزعيم سياسي فرنسي.

(٤) أميل زولا (١٨٤٠- ١٩٠٢) روائي فرنسي، مؤسّس المذهب الطبيعي. (المترجم)

وإننا إذا استشهدنا بالتاريخ سوف نلاحظ أنه على مر العصور كان هناك نوعان متمايزان من الفن: أحدهما للأقليّة والآخر للأكثرية[1] الواقعيّة دائماً.

غير أننا لسنا في صدد النقاش حول إمكانيّة تنقية الفن فربما لا نستطيع ذلك، لأن الأسباب التي تقف وراء ذلك صعبة وبعيدة المنال، وعلى هذا الأساس من الأفضل عدم معالجة الموضوع. بالإضافة إلى ذلك فهو ليس بالأمر المهم بالنسبة إلى ما نتحدث عنه الآن، فعلى الرغم من استحالة وجود فن نقي تماماً، لا يوجد أدنى شك في وجود نزوع إلى تنقية الفن. إن هذا النزوع يقودنا إلى الإزاحة التدريجية للعناصر المفرطة في إنسانيتها التي سيطرت على الأعمال الرومانسية والواقعية. وفي عملية التنقية هذه نصل إلى درجةٍ يكون فيها العمل الفني خالياً من المحتوى الإنساني بحيث لا يمكن رؤيته تقريباً وبهذا يكون الموضوع مدركاً من قبل أي شخص ممتّعٍ بملكة الحساسية الفنيّة الخاصة. إن الفن في هذا المعنى هو للفنانين وليس للأكثرية. إنه فنٌ نبيلٌ وليس فناً شعبياً.

إن في هذا ما يبرر سبب تقسيم الفن الجديد للجمهور إلى صنفين من الأفراد: الذين يفهمونه؛ إنهم أولئك الفنانون، والذين لا يفهمونه، إنهم أولئك الذين ليسوا فنانين. لهذا فإن الفن الجديد هو فنٌ فني.

لا أحاول هنا أن أعظّم هذه الطريقة الجديدة في الفن، كما أنني لا أريد أن أُشَوِّه طريقة الفن المتّبعة في القرن الماضي، سأقتصر على تحديد صفات كلٍّ منهما كما يفعل عالِم الحيوان عندما يدرس حيوانين مختلفين. إن الفن

---

(١) في العصور الوسطى على سبيل المثال، وبما يتناسب مع التركيبة الثنائية للمجتمع مقسماً ضمن طبقتين اجتماعيتين: طبقة النبلاء وطبقة العامة، فقد كان هناك نوعان من الفن؛ فن نبيل 'وهو فن عرفي مثالي' و كان ذلك هو الفن، وفن شعبي كان هو الفن الواقعي والهجائي.

الجديد هو حدثٌ كوني. فمنذ عشرين عاماً وجد الشباب الموهوبون من بين جيلين متلاحقين في كل من باريس وبرن ولندن ونيويورك وروما ومدريد أنفسهم مصدومين من الأمر الذي لم يكن بالمقدور تجنبه، وهو أن الفن التقليدي لم يثر انتباههم، لا بل إنهم كانوا يمقتونه.

مع هؤلاء الشباب يمكن القيام بأحد الأمرين: إما أن نطلق عليهم وابلاً من الأسئلة والانتقادات وإما أن نجهد أنفسنا في فهمهم. بالنسبة لي فقد اخترت أن أجهد نفسي في فهمهم وســرعان ما أدركت أن هؤلاء الشباب يبتكرون للفن معنىً واضحاً تماماً متجانساً وعقلانياً. وبعيداً عن كونه نزوة، إن هذا المعنى الجديد وهذا الشعور الجديد بالفن هو النتيجةُ المثمرة والتي لابدَّ منها لكل تطور فنيّ سابق. إن التعسف والنزوة ووفقاً لذلك العقم هم بمثابة مقاومة ووقوف بصلابة وعزلة داخل الأساليب القديمة المُنهكة والبالية لهذا الأسلوب الجديد.

في الفن كما في الأخلاق لا يتوقف الأمر على تصميم إرادتنا وإنما يجب قبول أوامر العمل التي تفرضها الحقبة التاريخية. إن هذا الخضوع لما يفرضه الزمن هو احتمال الحقيقة الوحيد الذي يمتلكه الإنسان. من الممكن أن لا يحقق الإنسان شيئاً على الإطلاق غير أن فشله مؤكدٌ بشكلٍ أكبر إذا توقف به الأمر عند تأليف أوبرا فاغنرية (Wagneriana) أو كتابة رواية طبيعية.

كل تكرار في الفن هو أمر عديم القيمة، فكل أسلوب يظهر في التاريخ إنما يمكن أن يولِّد أشكالاً وصيغاً فنيّة مختلفة داخل النوع نفسه. ولكن قد نصل إلى يوم تُستنفذُ فيه مصادر الفن الرائعة كلها، وهذا ما حدث، على سبيل المثال، بالنسبة إلى كل من الرواية والمسرحية الرومانسية- الواقعية. إنه لخطأٌ ساذجٌ الاعتقاد أن عقمهما الفني كان سببه عدم وجود مواهب شخصيّة. إن السبب هو استنفاد الاندماجات الممكنة بينهما. لهذا علينا أن نُسمي مغامراً

كل من يصادف ضمن ذلك الاستنفاد حاجة ماسّة لحساسية جديدة قادرة على إعلان منابت فن جديدة لم تُتناول من قبل.

وإذا ما حللنا هذا الأسلوب الجديد فإننا سنلاحظ فيه بعض النزعات المتصلة فيما بينها إلى حدٍّ كبير:

فهو ينزع إلى:

١) تجريد الفن من النزعة الإنسانية؛

٢) تفادي الصيغ والأشكال النابضة بالحياة؛

٣) أن لا يكون العمل الفني شيئاً آخر سوى عمل فني؛

٤) اعتبار الفن كلعبة ولا شيء آخر؛

٥) تهكمٌ جوهري؛

٦) تفادي كل زيف ونفاق وبالتالي فعل دقيق؛

٧) وأخيراً فإن الفن بالنسبة إلى الفنانين الشباب إنّما هو شيء خالٍ من أيّ استعلاء وسموّ.

لنرسم الآن باختصار كلّ نزعة من نزعات الفن الجديد هذه.

* * *

شواهد ظاهرياتيّة

لنتخيل هذا المشهد: رجل ذائع الصيت يحتضر، زوجته قرب سريره وهناك طبيبٌ يعد ضربات قلبه. في آخر الغرفة يوجد شخصان آخران: صحفي يحضر مشهد الوفاة بسبب متطلبات عمله، ورسامٌ قاده الحظ إلى هناك.

زوجة وطبيب وصحفي ورسام يحضرون الحدث نفسه. غير أنّ هذا الحدث نفسه وهو، احتضار الرجل، يعرض لكل واحد منهم مظهراً مختلفاً. كبيرٌ هو الاختلاف بين هذه المظاهر لدرجة أنها بالكاد تحتوي على رابط مشترك. إن الاختلاف بين ما تشعره الزوجة من ألمٍ مروعٍ وبين الرسام الذي يحضر المشهد من دون أي تأثر كبيرٌ إلى درجة تمكّننا من القول إنّ الزوجة والرسام يحضران مشهداً مختلفاً تماماً.

هكذا نرى أنّ حقيقة واحدة تتشظى إلى عدة حقائق متباينة عندما يُنظر إليها من وجهات نظر مختلفة وهذا يقودنا إلى السؤال التالي: أي من هذه الحقائق المتعدّدة هي الحقيقة الحقيقيّة؟

إن أيّ حكم نصدره هو حكمٌ تعسفيٌّ، ذلك أن ميلنا إلى حقيقة أو أخرى يمكن أن يكون نزوةً إذ إنّ كل هذه الحقائق متساوية؛ وكل واحدة منها هي الحقيقية تبعاً للمنظور المُحدِّد لها. إن الشيء الوحيد الذي يمكننا القيام به هو تصنيف وجهات النظر واختيار أكثرها عفويّةً وطبيعيّةً. بهذا الشكل نصل إلى معرفة ليست كاملة، ولكن على الأقل، معرفة عمليّة قياسيّة للحقيقة.

إن الطريقة الأكثر وضوحاً للتمييز بين وجهات نظر الأشخاص الذين يحضرون مشهد الموت هي قياس المنحنى الشخصي لكلٍّ منهم إزاء الموقف: أعني المسافة الروحانيّة التي تحدِّد بعد أو قرب كل واحد منهم عن الحدث المشترك: الاحتضار.

بالنسبة إلى الزوجة التي يحتضر زوجها فإن البعد بينهما لا يلاحظ بحيث يمكن القول إنه لا يوجد بينهما أية مسافة تُذكر. إن الحادث المؤسف يعذّب بطريقة ما قلبها ويشغل حيزاً كبيراً من روحها التي تندمج مع زوجها. بتعبيرٍ آخر، إن الزوجة تشارك في المشهد؛ هي جزءٌ منه. لكي نستطيع أن نتأمل شيئاً ما، لكي يتحول حدث ما إلى شيء نتأمله لا بدَّ من فصله عنّا وتركه يشكّل جزءاً حياً من كينونتنا. في هذا السياق فإن المرأة لا تحضر المشهد بل هي داخله، فهي لا تتأمله ولكنها تعيشه.

أمّا المسافة بالنسبة إلى الطبيب فهي أبعد قليلاً، إذ إنَّ الأمر بالنسبة له يتعلق بقضية عمل. فهو لا يتدخل في الحدث بنفس الحزن والآلام العمياء التي تفيض في روح الزوجة الحزينة. ومع ذلك فإن عمله يجبره على الاهتمام بما يجري بشكلٍ جديٍّ: فهو يتحمل بعض المسؤولية ولعل الأمر يهدد مكانته الاجتماعية. بالنتيجة، وعلى الرغم من عدم تدخله بشكل كامل وبنفس قرب الزوجة من زوجها، فإن الطبيب يشارك في الحدث، إن المشهد تغلّبَ عليه وجرّ به إلى أعماقه الدراميّة ليضيع فيه، لكن لا يتعلق هذا بمشاعره وقلبه بل بدوره كطبيب.

يمكننا القول إن الطبيب هو أيضاً يعيش الحدث المحزن وإن يكن بانفعالات لا تنطلق من مركز قلبه الدافئ، بل من أطرافه المهنية.

أمّا إذا نظرنا إلى الأمر من موقع الصحفي سندرك أننا ابتعدنا جداً عن تلك الحقيقة المؤلمة. إننا بقدر ما نبتعد عن المشهد بقدر ما نفقد اتصالنا العاطفي به. إن الصحفي يتواجد في الحدث للسبب نفسه الذي أحضر الطبيب وهو متطلبات العمل. فهو لا يتواجد هناك لدافعٍ إنسانيٍّ عفوي.

وعلى عكس الطبيب الذي أجبرته مهنته على التدخل في الحدث، مهنة الصحفي تجبره على عدم التدخل فيه إذ إن حدوده تتوقف عند المشاهدة. بالنسبة له إن الحدث مشهد حقيقي، مجرد مشهد سيقوم بالكتابة عنه في أحد أعمدة الجريدة. إنه لا يشارك بما يجري في مشاعره، بل هو معفى روحانياً من كل ما يجري، إنه خارج الحدث لا يعيشه بل يتأمله. ومع ذلك فإن الصحفي يتأمل الحدث بقصد إعادة كتابته من جديد لقرّائه. فهو يتمنى أن يثير اهتمامهم، أن يحرك مشاعرهم، وإذا كان الأمر ممكناً، أن يجعلهم يذرفون الدموع كما لو كانوا أقرباء عابرين للميّت.

إن الصحفي قد أُتيح له في أيام دراسته في المدرسة أن يقرأ ما كتبه هوراس[1]: "إذا أردت أن تُبكي الآخرين فعليك أولاً أن تُبكي نفسك[2]".

وهكذا، وعلى غرار هوراس Horace، يحاول الصحفي تصنّع العواطف لكي يدعم بها ما سيكتبه، إنه لا يعيش المشهد ولكن على الرغم من ذلك يتظاهر بأنه يعيشه.

وأخيراً هناك الرسام الحيادي الذي لا يفعل شيئاً آخر سوى مراقبة كواليس المشهد. فهو لا يهتم البتّة بما يحدث هناك. إنه وكما يقال، على بعد مائة ألف فرسخ من الحدث. وبهذا إن سلوكه تأمليٌّ صرف. لكن من الممكن القول إنّه لا يتأمل الحدث بأكمله: إذ إن الشعور العميق والمؤلم للحدث يبقى خارج إدراكه. إنه يميل إلى إدراك ما هو خارجي فقط فهو يدرك الضوء وظله، الألوان وقيمتها. وهكذا نصل مع الرسام إلى أبعد نقطة تفصلنا عن الحدث وإلى أدنى تدخل عاطفي فيه.

---

(١) (Horace 56 -8 AC) هوراس: شاعر روماني. تدور قصائده على محور الحب والصداقة والفلسفة. (المترجم)

(٢) عن اللاتينية (Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi). (المترجم)

لكن هذا الحزن المُتعذر اجتنابه الذي يُسببّه تحليل المشهد يمكن تعويضه إذا سُمح لنا التحدث بوضوح عن مقياس المسافة الروحانيّة بين الواقع وبيننا.

في هذا المقياس نلاحظ أن مدى الاقتراب من الواقع يعادل مدى المشاركة العاطفية في الأحداث؛ ومدى البعد، على العكس، إنّما يعادل مدىً من التحرر نلاحظ فيه الحدث الواقعي بموضوعيّة محوّلين إيّاه إلى مجرد موضوعٍ للتأمل. وهكذا نلاحظ أنفسنا بين طرفين من العالم؛ طرفٌ نجد فيه العالم، الأشخاص، الأشياء، المواقف، واقعاً نعيشه؛ وفي الطرف الآخر، وعلى العكس، نرى كل شيء واقعاً نتأمله.

وهنا يجب أن ننّبه إلى أمرٍ جوهريٍّ يتعلق بالجماليّة التي من دونها يصعب علينا فهم فيزيولوجيّة الفن، سواء كان هذا الفن قديماً أو جديداً، فبين مظاهر الواقع المختلفة التي تتوافق مع وجهات نظر مختلفة، ثمة مظهر واحد تتولّد عنه كل المظاهر على اختلافها، ونراه موجوداً في مظاهر الواقع الجديدة والتي هي نتاجٌ لوجهات نظر أخرى، إنه الواقع الحي الذي نعيشه. فلو لم يكن هنالك من يعيش مشهد الاحتضار المروع، لما كان هنالك طبيب ليهتم بالأمر، ولما كان هنالك قرّاء ليتأثرون بإيماءات الصحفي وهو يصف الحدث، ولما كانت اللوحة، التي يرسم فيها الرسام رجلاً ممدداً على السرير ومحاطاً برموز حزينة، مفهومة. يمكننا التحدث عن أمر مشابه سواء كان شخصاً أو شيئاً. على سبيل المثال إن شكل التفاحة الأولي هو شكلها الكامل عندما تُؤكل. غير أنه في كل الأشكال الأخرى التي يمكن أن تأخذها التفاحة، كالشكل الذي يرسمها به فنان من عام ١٦٠٠ محولاً إياها إلى تفاحة باروكيّة[1] مزخرفة؛

---

(١) باروكي: أسلوب فني في القرنين السابع عشر والثامن عشر، تميز بالزخرفة المفرطة. (المترجم)

أو إلى طبيعة ميتة كما قدّمها الرسام الفرنسي (بول سيزان Cézanne)؛ أو كمجاز حيوي يحولها إلى وجه أنثوي، إن كل هذه الأشكال تحتفظ بصورة أو بأخرى بشكل التفاحة الأولي.

إن أية لوحة أو قصيدة كانت لا يبقى فيها أثرٌ لشكلٍ حيٍّ هي لوحةٌ غامضة غير مفهومة، بمعنى أنه لا يمكن أن تكون شيئاً، كذلك الخطاب عندما تجرد كل كلمة فيه من معناها المألوف.

يعني هذا أن في مقياس الحقائق تنسجم مع الواقع الحي "الذي نعيشه" أولوية خاصة تلزمنا على اعتبارها الواقع بامتياز، وبدلاً من تسميتها بالواقع الحي "المُعاش" يمكننا تسميتها بـ"الواقع الإنساني". بيد أن الرسام الذي، حيادياً، يحضر مشهد الاحتضار يبدو غير إنساني. وبهذا نقول إن وجهة النظر الإنسانية هي تلك التي نعيش فيها المواقف، الأشخاص والأشياء. وبالعكس فإنها إنسانية كل الوقائع والحقائق:المرأة، المنظر، الحدث المفاجئ، عندما تعرض المنظور الذي اعتادت أن تكون حيّة في إطاره.

لعل المثال الذي سينبه القارئ إلى هذا هو أنه من بين الحقائق التي تشكّل العالم توجد أفكارنا التي نستخدمها، إنسانياً، عندما نفكر من خلالها بأشياء العالم، بمعنى أنه عندما نفكر بنابليون، فمن الطبيعي أن نفكر بذلك الرجل العظيم الذي يدعى نابليون. بالمقابل إن المحلل النفسي، متبنياً وجهة نظر غير طبيعية، "غير إنسانية"، يتجاهل الرجل العظيم نابليون ويحاول تحليل فكرته عن نابليون بدافع همومه الشخصية. إذاً إن الأمر يتعلق بمنظور مناقض لذلك الذي نمارس من خلاله حياتنا الطبيعية، فبدلاً من النظر إلى الأشياء من خلال أفكارنا، تصبح هذه الأفكار هدف تفكيرنا وغايته. هكذا يتضح لنا الاستخدام المفاجئ الذي يعتمده الفن الجديد من هذا الابتكار اللا إنساني.

* * *

بدء تجريد الفنّ من نزعته الإنسانيّة

رأينا كيف انقسم الفن الجديد بين الجمهور في اتجاهات وأهداف متباينة. ليس هناك أسهل من تحديد الاختلافات التي توجد بين بعض النتاجات وغيرها. ولكن لابدّ من القول إنّ هذا التشديد على ما هو خلافيّ ومحدّد بين نتاج وآخر يبدو من دون جدوى إذا لم يُحدَّد قبل ذلك المضمون المشترك سواء كان متنوعاً أو متناقضاً. لقد علّمنا فيلسوفنا العظيم أرسطو أنّ الأشياء المختلفة تختلف عن بعضها بما بينها من تشابه، أي بصفة مشتركة محدّدة، ذلك أننا إذا نظرنا إلى الأجسام البشريّة لرأينا أنها تمتلك لوناً، ولكننا أيضاً سنلاحظ بأن كل لون جسم مختلف عن لون جسم آخر. إن الأنواع هي بالضبط تحديدٌ لجنس معين ونحن نفهم هذه الأنواع عندما نراها تغيّر إرثها المُشترك في أشكالٍ مختلفة.

لا تثير هذه الاتجاهات الخاصة في الفن الجديد الكثير من اهتمامي – بغض النظر عن بعض الحالات- إن كل عمل بمفرده هو أيضاً لا يلفت نظري. ولكن بالمقابل إن هذا التقييم الخاص بي للأعمال الفنيّة الجديدة قد لا يعني أحداً على الإطلاق. فالكاتب الذي يهبط بوحيه إلى درجة التعبير عن تقديره أو ازدرائه للأعمال الفنيّة ينبغي عليه عدم الكتابة، فهذا لا يحتاج إلى عملٍ شاق. وكما قال كلارين Clarín عن بعض الحمقى من الدراميين: "كان من الأفضل لهم أن يبذلوا جهدهم في أعمال أخرى؛ كتأسيس عائلة على سبيل المثال، فإن كانت لديهم عائلة، فليؤسسوا عائلة أخرى".

إن ما يهم في الموضوع هو وجود فعل لا مجال للشك فيه ألا وهو حساسيّة جماليّة جديدة[1]. فأمام تعدّد الاتجاهات الخاصّة وتعدّد الأعمال الفرديّة، تكون هذه الحساسيّة الجديدة بمثابة نوع مشترك كمثل ينبوع للأعمال المختلفة. وهذا ما يبدو مثيراً للاهتمام التحدث عنه وتعريفه.

وبعد البحث عن العلامة المشتركة والخاصة بين النتاجات الجديدة تظهر النزعة إلى تجريد الفن من الإنسانية. إن الصفحات السابقة تضيف إلى هذه الصيغة بعض الدقة.

عندما نقارن لوحة، بالطريقة الجديدة، مع لوحة أخرى من عام ١٨٦٠، فإننا نتبع الترتيب الأكثر بساطة، نبدأ بمقارنة الأشياء الموجودة في كل لوحة، قد يكون هذا الشيء رجلاً أو منزلاً أو جبلاً...إلخ، سرعان ما نلاحظ أن الفنان الذي يعود في الزمن إلى عام ١٨٦٠ نوى قبل أي شيء على أن تحتوي الأشياء في لوحته نفس المظهر والأسلوب خارجها، أي عندما تكون جزءاً من الواقع الذي نعيشه (الواقع الإنساني). ومن الممكن أيضاً، إضافة إلى ذلك، أنه عزم على وجود بعض التعقيدات الجماليّة، ولكن الأمر المهم يبقى ملاحظة أنه بدأ مؤكداً على هذا التشابه. رجل، امرأة أو جبل هم مباشرةً معروفون: هم أصدقاؤنا القدامى المعتادون. بالمقابل، إن معرفة الأشياء في اللوحة الجديدة ستكلفنا جهداً شاقاً، بحيث يظن المتفرج أن الرسام لم يعرف كيف يحقق هذا الشبه. بينما لوحة عام ١٨٦٠ يمكن أن تكون مرسومة بشكلٍ سيِّئ، بمعنى أن هنالك بين الأشياء المرسومة داخل اللوحة وهذه الأشياء أنفسها خارج اللوحة مسافة كبيرة، أي تباعد كبير ومهم. ولكن مهما كان هذا

---

(١) إن هذه الحساسيّة الجماليّة الجديدة ينبغي أن لا تكون بين مبدعي الفن فقط، وإنما بين الجمهور أيضاً. عندما قلت إن الفن الجديد هو فن للفنانين، لم أقصد الذين ينتجون الفن فحسب، وإنما كل من لديه القدرة على إدراك القيم الفنيّة الصرفة.

التباعد والمسافة، فأخطاء الفنان التقليدي تشير في نهاية الأمر إلى الموضوع 'الإنساني'، لتساوي ما كان يقوم به الفنان أوربانيخا Orbaneja الذي تحدث عنه سرفانتس Cervantes في رائعته 'دون كيشوت دي لا منشا'، أنّه يكتب تحت أية لوحة يرسمها ما يوجد في هذه اللوحة[1] لكي يوّجه جمهوره. في اللوحة الحديثة يحدث العكس تماماً: لا يرتكب الفنان الخطأ ويتوه، وانحرافاته عن الموضوع الطبيعي 'الإنساني' ليس أنها لا تصل إلى درجة الموضوع الطبيعي 'الإنساني'، حقيقة الأمر تقول إنّ انحرافاته عن الموضوع الطبيعي تقود إلى طريق مخالف عن ذلك الطريق الذي يمكن أن يقودنا باتجاه الموضوع الإنساني. وهكذا بدلاً من أن يذهب الرسام، بشكل أو بآخر، بطريقة ساذجة نحو رسم الواقع، يرى نفسه قد ذهب عكس الاتجاه تماماً معتزماً ببسالةٍ عالية تشويهه، تحطيم مظهره الإنساني، تجريده من أية نزعة إنسانيّة.

غير أننا إذا عدنا إلى اللوحة التقليدية سنرى أننا نستطيع التعايش مع الأشياء المرسومة فيها بزيفٍ. فعلى سبيل المثال إن كثيراً من البريطانيين أُغرموا بلوحة «لموناليزا»، بالمقابل، إن الأشياء المرسومة في اللوحة الحديثة يستحيل التعايش معها: فبنزع مظهر الواقع المُعاش منها، يهدم الرسام الجسر ويحرق السفن التي كان يمكن لها أن توصلنا إلى عالمنا المألوف والاعتيادي. إنه يتركنا مقيدين ضمن عالم غامض ويجبرنا على التعامل مع أشياء ليس هناك مجال للتعامل معها إنسانياً. وهكذا يكون علينا ارتجال طريقة تعامل جديدة ومختلفة تماماً عن حياة الأشياء المألوفة؛ خلق أو ابتكار أفعال غير مألوفة تتوافق مع هذه الأشكال الغريبة. إن هذه الحياة الجديدة، هذه الحياة المُبتدَعة، هي إلغاءٌ مسبقٌ للحياة العادية العفوية، إنها الفهم الفنيّ والمتعة الفنيّة. ولابدّ من القول إن هذه الحياة لا ينقصها مشاعر وانفعالات، ولكن مثل

---

(١) على سبيل المثال لو رسم ديكاً يكتب في أسفل اللوحة: هذا ديك.

هذه المشاعر والانفعالات إنما تنتمي إلى عالم من النفسيّات المختلفة تماماً عن تلك التي تملأ مشاهد ومناظر حياتنا الإنسانيّة. غير أنها مشاعر ثانويّة توقظ في داخل كل واحد منا الفنان الذي يُفضي بنا إلى ما وراء الموضوعات الفنية (Ultra-objetos)[1]. إنها مشاعر جماليّة على وجه الخصوص.

قد يقال بعض الأحيان: من أجل هذه النتيجة كان من الأسهل والأبسط الاستغناء عن هذه الصيغ والأشكال الإنسانيّة - رجل، بيت، جبل - وبناء أشكال جديدة تماماً، ولكن هذا، أولاً، غير عملي[2]. ولعل هذا يرجع إلى وجود مجموعة من الذكريات، المخفية، صعبة النسيان لبعض الصور والأشكال "الطبيعيّة" في أكثر خط زخرفي وتجريدي في اللوحة. ثانياً، وهذا هو السبب الأكثر أهمية، وهو أن الفن الذي نتحدث عنه ليس فناً غير إنساني لعدم احتوائه على أشياء إنسانيّة فقط، ولكنه يقوم، بالضبط، على فاعليّة عملية تجريده من الإنسانية. إنه في هذا الهرب من ما هو إنساني لا يهتم بنقطة النهاية، وهي، البيئة الحيوانيّة غير المتجانسة التي يصل إليها، كذلك لا يهتم بنقطة البداية، وهي المظهر الإنساني الذي يحطمه.

لا يتعلق الأمر، إذاً، برسم شيء يكون مختلفاً كل الاختلاف عن إنسان أو منزل أو جبل ما، بل يتعلق برسم إنسان يكون على قدر ضئيل جداً من الشبه من إنسان، فالمنزل يحتفظ من شكله بما هو ضروري لكي نشهد عملية مسخه وتحوله إلى مخروط خرج بأعجوبة من ما كان سابقاً جبلاً، تماماً كما تخرج الأفعى من جلدها.

---

(١) (Ultraismo) وهو من أحد أفضل الأسماء التي وضعت لتسمية هذا الإحساس الجديد.

(٢) كتبت مقالات عديدة حول هذا الموضوع تحت عنوان (بعض أعمال بيكاسو) ولكنها لاقت فشلاً مماثلاً.

وهكذا فإن المتعة الجماليّة للفنان الجديد تنبثق من هذا الانتصار على ما هو إنساني ولهذا كان من الضروري توضيح هذا الانتصار وإبراز الضحية في كل موضوع.

يعتقد الجمهور بسهولة الهرب من الواقع ولكن حقيقة الأمر تكشف أن الهرب من الواقع من أصعب الأشياء في العالم. من السهل قول أو رسم شيء ما ينقص تماماً من المعنى، ولكي يكون غير مفهوم أو من دون قيمة: يكفي صف مفردات دون أيّة أداة وصل بينها، أو رسم أشعة عشوائية. ولكن لخلق شيءٍ لا يكون نسخة عن 'ما هو طبيعي' بحيث يحتوي على وجود واقعي، فإن هذا يتطلب أكثر المواهب سمواً.

إن 'الواقع' يراقب الفنان باستمرار ليمنع هربه، فكم من الدهاء يتطلب هذا الهرب المُلهم. إن الأمر يتطلب أوديّسة مقلوبة يهرب فيها أوديسيوس من زوجته بينلوب ويبحر عبر الصخور إلى الساحرة سيرسيه. وهكذا فعندما يتمكن الفنان من الهرب إلى الأبدية المزيفة، ينبغي علينا عدم الشعور بالسوء إذا بدر من الفنان شيءٌ من الغرور مشابة لغرور القديس جورج في اللوحة[1] وهو يقطع رأس التنين ويدحرجه بين قدميه.

* * *

(١) أسطورة تتحدث عن مقاتل يدعى القديس جورج ظهر في أراضي ليبيا. حرر بنت الملك الليبي من التنين بعد أن قطع رأسه مقابل اعتناق كل من يتبع إلى هذا الملك المسيحية. نُقلت هذه الأسطورة إلى الفن وقد رسم المشهد العديد من الفنانين. تظهر اللوحات قوة الفارس وغروره وهو يقتل التنين ويدحرج رأسه على الأرض بعد أن ينقذ بنت الملك. (المترجم)

دعوةٌ للفهم

يمكننا القول إنّ الأعمال الفنيّة التي لاقت رواجاً في أواخر القرن الماضي تحتوي دائماً على نواة من الواقع الذي نعيشه والذي أخذ بدوره يشكّل مادةً رئيسيّة في الجسم الجماليّ. هكذا أخذ الفن يقوم بعملياته عليها، غير أن هذه العمليات بقيت في حدود صقل هذه النواة الإنسانية ومنحها بريقاً ولمعاناً وشكلاً. كثيرٌ من الناس يعتبر هذا الشكل من العمل الفني أنه الشكل الأكثر طبيعيّةً وأنه الشكل الوحيد الممكن بوصف الفن صورة عن الحياة: إنه الطبيعة مرئية من خلال مزاجٍ ما، إنه صورة لكل ما هو إنسانيّ... الخ. ولكن هذه المرة الأمر مختلفٌ، فمما لاشك فيه أن الفنانين الشباب كلهم يقفون موقف الضد، إنهم يفكرون: لماذا يجب أن يكون الصواب دائماً مع أولئك الفنانين القدماء إلى يومنا هذا؟ وبما أن الأمر على هذا الشكل، فلعل الغدَ يقف إلى جانبنا ونكون نحن الفنانين الشبان على صواب أمام الفنانين الاتباعيين؟ ولهذا ليس هناك "داعٍ للغضب ولا للبكاء" كما قال ليوناردو دافينشي، بل يجب علينا "التفكير وعدم الصراخ" تماماً كما أوصى اسبينوزا.

إن قناعاتنا الأكثر رسوخاً والأكثر أصالةً وثباتاً هي الأشد إثارةً للشك. فهي التي تشكّل حدودنا، سقفنا، وسجننا. لا معنى لحياةٍ لا كفاح فيها بشغفٍ من أجل توسيع حدودنا وآفاقنا وبذلك نعيش فيها بالمكان الذي كنا نتمنى أن نعيش به. إذ إنّ كل إصرار على الوقوف داخل أفقنا المعتاد يعني الضعف،

ويعني تدهور الطاقات الحيّة الكامنة داخل الإنسان. فالأفق هو الخط العضوي الذي يعيش في جسم الإنسان، فكلما تمتعنا بالكمال سيهاجر هذا الأفق، وسيتوسع ويتحرك بلين وتناغم مع أنفاسنا، ولكن بالمقابل عندما يُحدَّد، فهذا يعني أننا قد توقفنا وبدأنا ندق أبواب الشيخوخة.

هكذا نرى أنه ليس بدهياً كما يعتقد كثير من الأكاديميين أن العمل الفني يجب أن يحتوي على نواة إنسانية بالضرورة تصقلها وتعتني بها إلاهات الفن.

ما ذلك، كبداية، إلا تحويل للفن إلى مستحضرٍ تجميلي. سبق وذكرت أن إدراكنا للواقع الذي نعيشه، وإدراكنا للشكل الفني، هما من حيث المبدأ متناقضان، ذلك أنهما يتطلبان تكيُّفات مختلفة من جهازنا الإدراكي. لهذا فإن الفن الذي يقدم هذه النظرة المزدوجة هو فنٌ يعاني شذوذاً وحَوَلاً في الرؤية.

لقد كان القرن التاسع عشر مثالاً واضحاً على هذا الشذوذ والحَوَل في الرؤية؛ لأنَّ أعماله الفنية التي كانت بعيدة عن تقديم نوع عادي من الفن، مثلت أقصى درجات الشذوذ في تاريخ تذوق الفن. كل الحقب التاريخية العظيمة كانت تتفادى أن تكون النزعة الإنسانية فيها هي مصدر الجاذبية.

إن الإلزام الواقعي الوحيد هذا الذي حكم الحساسيّة الفنيّة في القرن الماضي يعني بشاعة فائقة رهيبة الحجم خالية من أي مثال أو دلالة على التطور الجماليّ.

من هنا جاء هذا الإلهام الجديد، الذي يلبس مظهراً غريباً، ليلامس، ولو بشكلٍ بسيط، طريق الفن الحقيقي، ذلك أن هذا الطريق يدعى 'حرية اختيار الأسلوب'. ولكن: إن استعمال الأسلوب يعني تشويه ما هو واقعيّ وحقيقي، وبالتالي فإن الأسلوب يقتضي هَدْمًا للنزعة الإنسانية والعكس صحيح أيضاً، فليست هناك طريقة أخرى لهدم النزعة الإنسانية إلا من خلال استعمال الأسلوب.

بالمقابل إن الواقعية عندما تغري الفنان لاتباع شكل الأشياء الحقيقي، إنّما تدعوه، في الحقيقة، إلى عدم استعمال الأسلوب.

هكذا كان حال المتحمس إلى أعمال الفنان الإسباني زورباران (Zurbarán)، جاهلاً تماماً ما يقول، يدّعي أن أعماله تحتوي على 'طابع' كما هو حال أعمال كل من لوكاس Lucas أو سوروريا Sorolla، ديكنز Dicknes أو غالدوس Galdós. بالمقابل، فإن القرن التاسع عشر الذي تحتوي أعماله على طابعٍ أقل، نراه يحتوي على الأسلوب إلى درجة الإشباع.

* * *

استمرار تجريد الفن من النزعة البشرية

رأينا كيف أعلن الجيل الجديد «منع» كل ما هو إنسانيٌ من التدخل في الفن. ولكنَّ العالم الإنساني، وهو مجموعة العناصر التي تؤلف عالمنا الطبيعي، يحتوي على تسلسل هرمي مؤلف من ثلاث مراتب.

عالم البشر، وهو في المرتبة الأولى، عالم الكائنات الحيوانية والنباتية، وهو في المرتبة الثانية، وأخيراً عالم الجماد، وهو في المرتبة الأخيرة. هكذا فإن الفن الجديد يمارس حق النقض بطاقة تتناسب مع هذا التسلسل الهرمي، وبالتالي فإن النتيجة تكون التالية:

إن العالم البشري، بما أنه الأكثر إنسانيّة من بين العوالم الثلاثة، هو الذي يتفاداه الفن الجديد. إن هذا يمكن ملاحظته بشكلٍ واضحٍ في كل من الشعر والموسيقا.

لقد كانت موضوعات الموسيقا من بيتهوفن إلى فاغنر تعبيراً واضحاً عن المشاعر الشخصيّة. فالفنان الغنائي كان يبني صروحاً غنائية رنانة لكي يؤوي فيها حياته الشخصيّة. لقد كان الفن إلى حدٍّ ما عبارة عن اعتراف، إذ لم يكن هناك طريقة أخرى للمتعة الجماليّة سوى التلوث. يقول نيتشه: «الموسيقا تسمح للرغبات أن تستمتع بذاتها». لقد أدخل فاغنر في عمله «تريستان Tristán» الفسق الذي ارتكبه مع حبيبته ويسيندوك (Wesendonk) ولم يبق أمامنا خيار آخر، إذا أردنا الاستمتاع بالعمل، إلا أن نسلكَ بضع ساعات سلوك الفسق. هذه الموسيقا تشعرنا بالندم ولكي نستمتع بها يجب علينا

أن نبكي، أن نشعر بالمرارة أو الذوبان في شهوانية متقطعة. لقد كانت الموسيقا من بيتهوفن إلى فاغنر عبارة عن ميلودراما.

ذلك ضربٌ من الخيانة –سيقول الفنان الجديد–. إنه يُظهِرُ حالةَ ضعفٍ شديدة تَعمُّ الإنسان يشعر بها بالعدوى من سعادة أو ألم الآخر. إن هذه العدوى ليست نتيجة روحانيّة بل هي انعكاس ميكانيكي مشابه لصوت احتكاك سكين فوق صفيحة من الكريستال. إنها عبارة عن تأثير أوتوماتيكي فقط.

لا قيمة في مزج الدغدغات والفرح مع بعضهما. الرومانسي يصطاد مستخدماً صوت الطيور نفسها، يستفيد، بطريقة خادعة، من انفعال الطير لكي يكون طعماً عن طريق طائر يقلد صوتَ الطيور الأخرى. ولكن في الفن لا يمكن تطبيق الطريقة نفسها، لأن الفن لا يقوم على العدوى النفسيّة، فالأمور النفسيّة تتمركز في منطقة اللاوعي، والفن يجب أن يكون واضحاً تماماً، إنه منتصف نهار الفكر.

البكاء والضحك هما جمالياً حيلةٌ، ذلك أنَّ علامة الجمال لا تمر أبداً بالحزن أو الضحك والأفضل أن لا تصل إليهما. يقول مالارميه: "بحكمته تخلص الإنسانُ من البرد".

أعتقد أنَّ رأي الفنان الجديد فيه قسم كبير من التحفظ. إن المتعة الجمالية ينبغي لها أن تكون متعة ذكيّة، لأن المتع تشمل نوعين: متعاً عمياء ومتعاً مُدركة.

إنَّ متعةَ رجلٍ سكران هي متعةٌ عمياء؛ إنه يملك العالم، سبب ذلك الكحول، ولكن ينقصه الدافع. في المقابل، إن الفائز بجائزة يانصيب يفرح ولكن فرحته مختلفة عن فرحة السكران، إنه يفرح من شيء محدّد. إنّ فرحة الرجل السكران محكمة الإغلاق، فهي محبوسة في نفسها، لا يعرف من أين أتت وهي كما يقال «ينقصها الدعامة أو الأساس». بيد أنَّ فرحة الفائز بجائزة

اليانصيب تقوم على أساس أمرٍ يُدركهُ ويحفزه ويبرره. هو يفرح لأنه يرى موضوعاً مفرحاً في جوهره. إنها فرحة مبصرة تعيش من دافعها وتفيض من الموضوع المفرح لتصل إلى الشخص الذي يفرح بهذا الموضوع[1].

ينبغي على كل موضوع، يريد أن يصبحَ روحيّاً وليس ميكانيكيّاً، أن يملك هذه الخاصيّة الإدراكيّة، الذكيّة والدافعة.

تثير الأعمال الرومانسية متعةً بالكاد لها علاقة مع محتواها، ولكن السؤال هو: ما العلاقة بين جمال الموسيقا- الذي ينبغي له أن يكون في مكان ما خارجيّ وبعيداً عنّي، خارجاً، في المكان الذي ينبع منه الصوت، مع الانفعالات الصميمية الخاصة فيّ التي يمكن أن تثيرها، ومع انفعالات الفرح التي يمكن أن تثيرها في الجمهور الرومانسي؟ أليست هذه مقايضةً مثاليّة؟

بدلاً من الاستمتاع بالموضوع الفنيّ فإن الكائن يستمتع بنفسه؛ إن العمل الفني في هذه الحالة هو سبب وكحول متعته. إن هذا سيحصل دائماً طالما أنّ الفن هو عبارة عن عرض للواقع المُعاش. وهذا الواقع، بطبيعته، يسحرنا ويوقظ في أنفسنا شعور مشاركة يمنعنا من تأمله ببعده الجماليّ الموضوعيّ.

إن فعل الرؤية هو فعل نقوم به عن بعد، فكل فن يدير جهاز عرض يُبعد فيه الأشياء ويغيّر مظهرها. ففي شاشته السحرية نتأمل الأشياء المنفية

---

(١) إن الدوافع تختلف عن الأسباب اختلافاً كبيراً. فبينما الأسباب لا توجد بالنسبة إلى الحالات الإدراكية الواعية، فعلى سبيل المثال، ليس هناك مبرر علمي وتجريبي يبرهن لماذا رجل ما حزين؟ بالمقابل فإن الدوافع، كدافع شعور ما أو دافع الحزن أو اعتقاد معين يشكل حالة إدراكية واعية. إن الدوافع هي حالات إدراكية واعية بينما الأسباب ليست كذلك.

البعيدة جداً نزيلة في كوكب لا يمكن الوصول إليه. عندما لا نتمكن من إدراكها نقع في تردد كبير: إننا لا نعرف إن كان علينا تأملها أو عيشها.

كلنا سبق له أن شعر بشعورٍ غريبٍ غير مريح أمام تماثيل الشمع. إنّ مثل هذا الشعور نابعٌ من الخطأ الأساسي الذي يسيطر عليها ويمنعنا، في الوقت نفسه، من اتخاذ موقفٍ واضحٍ وثابتٍ من شكلها. إننا عندما نحسها ونشعر بها ككائنات حيّة تسخر منّا بعد أن نكتشف أنّها عبارةٌ عن جسدٍ سريٍّ هامدٍ مصنوعٍ من الدمى؛ وعندما ننظر إليها على أنّها أشياءٌ خياليّة تتسارع نبضات قلبها بغضب. ليس هناك طريقة لرؤيتها على أنها مجردُ تماثيلٍ فقط، فعند النظر إليها ينتّابنا شعورٌ بأنها هي التي تنظر إلينا ولسنا نحن من ننظر إليها، وبذلك نشعر بشعورنا الغريب تجاه تلك الجثث المستأجرة. إن تماثيل الشمع هي عبارة عن ميلودراما صرفة.

أعتقد أن ما ينتاب الحساسيّة الجماليّة الجديدة من شعور بالاشمئزاز إزاء كل ما هو إنساني في الفن مشابة لشعور الإنسان المتميز أمام تماثيل الشمع. بالمقابل، إنّ سخريّة تماثيل الشمع المروعة تثير العامة دائماً. إن هذا يدفعني إلى طرح بعض الأسئلة التي ليس لها علاقة بموضوعنا مع عدم وجود نيّة للإجابة عنها:

ما معنى هذا الاشمئزاز من ما هو إنسانيٌّ في الفن؟ وهل هذا الاشمئزاز من الإنسانيّ، الواقع، والحياة، مجرد صدفة، أم هو، وعلى العكس تماماً، احترامٌ للحياة وكرهٌ لرؤيتها مدموجة مع الفن، مع شيء ثانويّ الأهمية؟ ولكن ما هذا الكلام عن الفن بأنه وظيفة ثانوية، وهو الفن المقدّس مجد الحضارة وذروة الثقافات؟ إنّها أسئلةٌ وكما قلت عزيزي القارئ، ليس لها علاقة بموضوعنا، أطرحها الآن لتبقى ملغيّة من دون إجابة.

لقد وصلت الميلودراما مع فاغنر إلى أقصى تعظيمٍ لها، ومن الطبيعي، وكما هي العادة، عندما يصل أسلوب أدبي إلى ذروته، أن تبدأ حواراته في الطرف المخالف له. إن الصوت الإنساني في موسيقا فاغنر تخلّى عن دور البطولة وغرق في الصخب الكوني لأصوات الآلات الموسيقيّة الأخرى. لم يكن هناك مفر من هذا الحوار الجذري. كان من الضروري اقتلاع المشاعر الخاصة من الموسيقا وصقلها في نموذج موضوعيّ. هنا تكمن عظمة ديبوسي Debussy، بسببه الآن نستطيع سماع موسيقا نقية خالية من السكر والبكاء. إن كل تنوع موسيقي ظهر في العقدين الماضيين يتكئ على الأرضية الميتافيزيقية الجديدة التي يسيطر ديبوسي عليها بكل تألق. إن هذا التحول من الذاتيّ إلى الموضوعيّ على قدرٍ كبير من الأهمية يفوق كل التنوعات اللاحقة[1]. لقد استطاع ديبوسي تجريد الموسيقا من إنسانيتها، وبذلك فإن مرحلة الموسيقا الجديدة تعود له. حدث هذا التحول نفسه في الشعر إذ كان لا بدّ من تحرير الشعر، المثقل بالشؤون الإنسانية، وتحويله إلى جسدٍ ثقيلٍ زاحفٍ على الأرض مخرباً كل ما حوله من نبات كمثل الكرة المفرغة من الغاز.

لقد كان مالارميه المنقذ والمحرر الذي أعاد للقصيدة قوة الاتزان الهوائية وقوة الصعود إلى الأعلى. لعل مالارميه لم يحقّق طموحه، كان في الحقيقة قائد الاستكشافات السماوية الجديدة الذي نظم العمليات الحاسمة: الوثب بثبات وعزم.

فلنتذكر معاً ما كانت مواضيع الشعر في الفترة الرومانسية؟. كان الشاعر يشاركنا بجمال مشاعره الخاصة كرجل برجوازي؛ آلامه الكبيرة والهيّنة، حنانه، اضطراباته السياسية والدينيّة، وإذا كان إنكليزياً، أحلامه

(١) دراسة مفصلة أكثر عن معنى موسيقا ديبوسي أمام الموسيقا الرومانسية كتبتها في مقال تحت عنوان «موسيقا» في مجلة «الاسبيكتادور».

المستحيلة التحقيق وهو ينفث دخان الغليون. كان يرغب، بطريقة أو بأخرى، أن يغطي وجوده اليوميّ بمجموعة من العواطف المثيرة. كانت عبقريته الفردية تسمح له، في بعض الأحيان، أن يفجر حول النواة الإنسانية للقصيدة ضوءاً نيراً ببراعة فريدة كبودلير على سبيل المثال. غير أن هذا النور كان عفوياً، فالشاعر أراد دائماً أن يكون إنساناً.

ولكن هل هذا يزعج الشباب الجدد؟ يسأل، من ليس شاباً، عن نقمة مكبوتة، ماذا يريدون إذاً؟ أن يكون الشاعر عصفوراً؟ إكصوراً بحرياً منقرضاً؟ جسماً باثني عشر وجهاً؟

حقاً لا أعرف؛ ولكن أعتقد أن الشاعر الشاب، عندما يكتب الشعر، يحاول ببساطة أن يكون شاعراً فحسب. سنرى كيف أنّ الفنّ الجديد في نهاية المطاف، يرفض اختلاط الحدود، وهو بهذا يتفق مع العلم الجديد، والسياسة الجديدة والحياة الجديدة.

إنّها لعلامة ذكاءٍ ودهاءٍ عقليٍّ، الرغبة، في أن تكون الحدود واضحة بشكلٍ كبير بين الأشياء. فالحياة شيءٌ والشعر شيءٌ آخر- يعتقدون، أو على الأقل يشعرون هذا، وبالتالي لا نخلط بينهم.

يبدأ الشاعر حين ينتهي الإنسان، فقدر الإنسان هو أن يعيش رحلته الإنسانية؛ بينما مهمة الشاعر هي خلق ما لا يوجد. بهذا الشكل تبرر مهنة الشاعر، فهو يزيد على العالم مضيفاً إلى الأشياء الحقيقية الموجودة في مكان ما، قارة غير حقيقية، خيالية. إن كلمة مبدعٍ مشتقةٌ في الإسبانية من الكلمة اللاتينية «auctor»[1]، بمعنى الذي يزيد أو يضيف.

لقد أطلق اللاتينيون هذا اللقب على الجنرال الذي كان يضيف قطعة أرضٍ جديدة للوطن.

---

(١) في الإسبانية «autor» والمعنى المتعارف عليه هو كاتب.

هكذا كان مالارميه الأول الذي أراد، في القرن الماضي، أن يكون شاعراً، كما يعبر هو نفسه "رافضاً المكونات الطبيعية" ومؤلِّفاً لمواضيع شعرية صغيرة مختلفة كل الاختلاف عن عالم الإنسان. إن هذا النوع من الشعر ليس من الضروري الإحساس به، فلِكونه خالياً من أي شيء إنساني، ليس فيه ما يثير العواطف والمشاعر. وإذا ما تحدث عن امرأة ما فإنه لا يتحدث عن "أية امرأة". وإذا ما دقت الساعة فهي الساعة الغائبة. إن شعر مالارميه يلغي جميع الأصداء الحيّة ويقدّم لنا صوراً غيبية بمجرد تأملها نحصل على إفراطٍ في المتعة. ولكن السؤال هو ماذا يمكن أن يفعل أمام كل هذه الأشكال وجه الإنسان المسكين الذي يكتب هذا الشعر؟ يمكنه أن يفعل شيئاً واحداً فحسب: الاختفاء والتلاشي شرطَ أن يبقى منه صوت نقي مجهول المصدر يُبقي الكلمات، بطلات الشعر الحقيقي، في الهواء. إن هذا الصوت النقي مجهول المصدر، الأساس السماعيّ الصرف للقصيدة هو صوت الشاعر الذي يعرف كيف عليه أن يجرّد نفسه من "إنسانيته" التي تحيط بالمكان. إن كل الاتجاهات تقودنا إلى طريق واحد وهو الهرب من الكائن الإنساني.

كثيرةٌ هي طرق التخلص من النزعة الإنسانية، وقد تسود في يومنا هذا طرقٌ مختلفة عن تلك التي استخدمها مالارميه، ولكن مما لا ريب فيه أنّ أعمال مالارميه أيضاً تخفي بعض الذبذبات والاهتزازات الرومانسية. ولكن، وكما قلنا سابقاً إنّ الموسيقا الجديدة والحالية تعود إلى حقبة تاريخية بدأت مع ديبوسي، فإنّ الشعر الجديد يتقدم في اتجاه افتتَحهُ مالارميه.

إن حلقة الوصل بين اسم وآخر أمر جوهري بالنسبة لي إذا أردنا؛ بعيداً عن النظر إلى كل حالة إلهام خاصة، أن نبحث عن خط البدء والأساس لأسلوب جديد.

من الصعب جدًا على رجل معاصر لا يتجاوز عمره الثلاثين أن يهتم، تحت حجة الفن، بكتابٍ يروي صولات وجولات بعض النساء والرجال. إن هذا سيبدو له على أنه سوسيولوجيا أو سيكولوجيا وعندئذٍ سيقبله بتذوق شريطة عدم الخلط بين الأشياء وتقديم الموضوع والتحدث عنه على أنه سوسيولوجيا أو سيكولوجيا. أمّا الفن فهو شيء آخر بالنسبة له.

الشعر هو الصيغة الجبرية الأسمى للاستعارات.

* * *

الاستعارة والمحرّم

الاستعارة هي أعظم قدرة خصبة يملكها الإنسان. تصل فعاليّتها إلى حدود اجتراح المعجزات، وهي تبدو كأنها أداة خلق تركها الله منسيّة لدى مخلوقاته، كما ينسى الجراح، شارد الذهن، أدواته في بطن المريض.

كل القدرات الخصبة الأخرى التي يملكها الإنسان تبقينا داخل إطار الواقع، والشيء الوحيد الذي يمكننا القيام به هو إضافة أو حذف بعض أشياء هذا الواقع، وحدها الاستعارة تسهّل علينا مهمة الهرب وتخلق بين الأشياء الحقيقية أماكن خيالية، جزرٌ لا تخضع لقوانين الجاذبية.

غريبٌ وجود قدرة كهذه في عقل الإنسان تقوم بوضع شيء مكان شيء آخر، ليس رغبةً في هذا الشيء الجديد كما إصراراً لحذف ذلك القديم. إن الاستعارة تخفي شيئاً مقنّعةً إيّاه بوجه شيء آخر، وبالتالي لا معنى لها إذ لم نرها في خباياها على أنها غريزة تقود الإنسان إلى حذف الواقع[1].

عندما سُئل مؤخراً عالم نفس عن أصل الاستعارة فُوجئ حين اكتشف أن أحد جذور الاستعارة يعود إلى روح المحرم[2]. لقد مر وقت كان الخوف فيه الحد الأقصى للإلهام الإنساني، وقتٌ سيطر عليه رعبٌ كونيّ. في ذلك الوقت ولدت حاجة لتجنب بعض الوقائع التي من جانب آخر، لا يمكن تجنبها. فالحيوان

---

(١) إذا أردت الإطلاع أكثر على موضوع الاستعارة فقد كتب الفيلسوف الإسباني خوسيه أورتيغا إي غاسيت عن هذا الموضوع تحت عنوان 'الاستعارتان الكبيرتان'.

(٢) انظر هينز فيرنر Heinz Werner ' أصل الاستعارة Die Ursprünge der Metapher'.

الأكثر شيوعاً في البلد والذي يقوم عليه البقاء يكتسب مكانة مقدّسة، وبالتالي فإن التصديق على قداسته يجلب معه فكرة أنه لا يمكن لمسه باليد. ولكن في هذه الحالة ماذا سيفعل الهندي ليويت من أجل الأكل؟ يجلس القرفصاء ويضع يديه تحت ردفيه وبهذه الطريقة يمكنه الأكل ذلك أن اليدين تحت الردفين تبدوان، استعاريّاً، على أنهما قدمان. وهنا يوجد مجاز فعلي، فالاستعارة الأوليّة سابقة على الاستعارة اللفظية ومصدرها هو الرغبة في تفادي بعض الوقائع.

ولمّا كانت الكلمة بالنسبة للإنسان البدائي هي إلى حدٍّ ما الشيء نفسه المُسمى، من هنا كانت الحاجة إلى عدم تسمية الشيء المفزع الذي يندرج تحت إطار المحرم. وهكذا مشاراً إليه بطريقة مخفيّة وسريّة أخذ يسمّى باسم شيءٍ آخر.

وبهذا فإن رجلاً من جزر بولينيزا (Polinesia)[1] ينبغي عليه عدم ذكر أي شيء ينتمي للملك، عندما يرى مشاعل غرف القصر تشتعل عليه أن يقول: «إن النور يشع في غيوم السماء» وهذا هروب مجازي.

يمكن توسيع استخدامات الاستعارة، باحتوائها على هذه الصيغة الممنوعة أو المحرمة، لتشمل شتى المجالات. واحدة منها، وهي التي كانت تسود الشعر، تعظيم الشيء الواقعي. كان هذا الشيء يستخدم في صورة مشابهة ولكن لأغراض زخرفيّة من أجل تجميل الحبيبة التي تدعى الواقع. سيكون مثيراً للفضول التساؤل إذا كان في الإلهام الشعري الجديد، عند استخدام الاستعارة جوهرياً لا زخرفياً، إمكانية وجود غريبة لصورة مُحقِّرة تهمّش وتخفض من قيمة الواقع المسكين، بدلاً من تفخيمه وتعظيمه.

منذ فترة قرأت في قصيدة شاعر جديد بأن الشعاع هو متر يستخدمه نجار وبأن أوراق أشجار الشتاء هي مكانس تكنس وجه السماء.

السلاح الشعري يقف في وجه الأشياء الطبيعية فيجرحها أو يقتلها.

---

(١) مجموعة من الجزر في المحيط الهادي.

ما فوق الواقع وما دونَه

Supra E Infrarrealismo

ولكن إذا كانت الاستعارة أداة التجريد الإنسانيّ الأكثر جذريّة، لا يمكن القول إنها الوحيدة، فهناك أدوات متعددة المجالات والأهمية.

من بين هذه الأدوات والتي تعد أكثر بساطة هي تغيير في النظرة المعتادة. إن الأشياء لها نظامٌ وترتيب، أي سلم هرمي محدَّد من وجهة نظر إنسانيّة. من بين هذه الأشياء ما هو غاية في الأهمية بالنسبة لنا ومن بينها ما ليس له أهمية، كما أن من بينها ما ليس له معنى بتاتاً. لكي نشبع رغبتنا في التخلص من النزعة الإنسانيّة ليس من الضروري تغيير الصيغ الأوليّة للأشياء، يكفي قلب السلم الهرمي وإبداع فنّ تكون فيه أدنى الأحداث في الحياة في المرتبة الأولى، بارزةً بشكل واضح وجليّ.

إن هذه الصلة الخفيّة التي تربط بين أنماط الفن الجديد ظاهرياً هي أكثر بعداً. إن مثل هذه الغريزة، غريزة الهرب من الواقع يمكن إشباعها في استعارة ما فوق الواقع وفي ما يمكن أن يسمى ما دون الواقع Infrarrealismo. العلو والارتقاء الشعري يمكن استبدالهما بالانغمار والغوص فيما تحت مستوى المنظور الطبيعي. أفضل الأمثلة التي تدل على أننا بالمبالغة على الواقع نتجاوزه، هي الانتباه بشكل كبير إلى صغائر الحياة بعدسات مجهرية مكبرة.

يمكن رؤية هذا في كل من أعمال بروست (Proust)[١]، رامون غوميز دي لا سيرنا (Ramón Gómez de la Serna)[٢] وجويس (Joyce)[٣].

كان بوسع رامون تأليف كتاب كامل عن النهد – بالمناسبة كان قد سماه أحد الأشخاص كولومبوس يبحث عن مسافات جديدة – أو تأليف كتاب عن السيرك أو الفجر أو عن الراسترو Rastro أو بويرتا ديل سول Puerta del Sol [٤]. إن العملية بسيطة وهي تقوم على جعل أبطال الدراما الأساسيين الأحياء الفقيرة التي لا تلقى انتباهاً، إن كل ما هو اعتيادي نتجاهله.

لقد كان جيرودو وموراند بشكل ما، ينتميان إلى هذا الفريق الشعري.

يظهر هذا بدوره أن كلاً من جيرودو (Giraudoux)[٥] وموراند (Morand)[٦] كانا متحمّسين لأعمال بروست الذي، بشكلٍ عام، يُعتبرُ كاتباً لزمان آخر، أثر في الناس الحديثين.

لعل الشيء الجوهري الذي يربط مساحات كتابه مع الحساسيّة الجديدة هي تغيير النظرة: شعورٌ ازدراءٍ إزاء الصيغ التذكاريّة للروح التي وصفتها الرواية، انتباهٌ لا إنساني إلى التراكيب المنقحة والمشاعر والعلاقات الاجتماعية والشخصيات.

❖ ❖ ❖

---

(١) مارسيل بروست (١٨٧١-١٩٢٢): روائي فرنسي. (المترجم)

(٢) رامون غوميز دي لا سيرنا (١٨٨٨-١٩٦٣) كاتب إسباني. (المترجم)

(٣) جيمس جويس (١٨٨٢-١٩٤١) روائي إيرلندي. (المترجم).

(٤) الراسترو – بويرتا دي سول أسماء أماكن في إسبانيا. (المترجم)

(٥) جان جيرودو (١٨٨٢-١٩٤٤) روائي وكاتب مسرحي فرنسي. (المترجم)

(٦) بول موراند (١٨٨٨-١٩٧٦) روائي فرنسي. (المترجم)

العودة عكساً

حين تُستخدَم الاستعارة تصبح إلى حدٍّ ما بطلة الأقدار الشعريّة. يعني هذا ببساطة أن مفهوم الجماليّة قد تغير وانقلب رأساً على عقب. لقد كانت الاستعارة سابقاً تنسكب على الواقع على شكل زخرفة، شريط زينة، عباءة مطرية. أما الآن فعلى العكس، فهي تحاول حذف الدعم الشعري الزائد أو الدعم الواقعي واستعمال الاستعارة وجعلها الشيء الشعري المحض.

غير أنّ هذا التحول في العملية الجماليّة ليس حكراً على الوظيفة الاستعاريّة، وإنّما يتحقق في كل النظم والوسائط حتى يتحول إلى مظهر عام- وميل[1]- للاستخدام الفني.

إن العلاقة بين الأشياء وعقلنا هي علاقة تفكير تتكون منها أفكار. في الحقيقة لا نملك من الواقع غير الأفكار التي نتعلمها. إن هذه الأفكار هي إطلالة نطل من خلالها على العالم.

قال غوته Goethe مرة إنّ كل مفهوم جديد هو كالعضو الجديد الذي يُخلق فينا. بالأفكار نرى الأشياء وفي السلوك الطبيعي للعقل لا نعيها، كذلك

---

(١) قد يكون من المزعج، تحت كل صفحة من صفحات هذا الكتاب، التذكير بأن كل ميزة مؤكد عليها كضرورة جوهرية للفن الجديد يجب أن تُفهم على أنها نزعات وليست صفات منسوبة بالمطلق.

العين عند النظر إلى شيءٍ ما نراه ولكنها لا ترى نفسها. بتعبير آخر إن التفكير هو الرغبة في الإحاطة بالواقع من خلال الأفكار؛ إنَّ الحركة التلقائية للعقل تتحرك من المفاهيم إلى العالم.

ولكن القضية هي أن بين الفكرة والشيء توجد دائماً مسافةٌ مطلقة. إنَّ الشيء الحقيقي يفيض دائماً عن المفهوم الذي، بدوره، يحاول دائماً احتواءه. الموضوع هو دائماً أكثر مما يوحي، إنه مختلفٌ عن فكرتنا عنه. إن الفكرة تبقى دائماً برنامجَ عملٍ صغيرٍ، صقالة، نحاول من خلالها الوصول إلى الواقع.

غير أنَّ الميل الطبيعي يأخذنا إلى الاعتقاد بأن الواقع هو ما نفكر فيه، وبالتالي نخلط بين الواقع والفكرة، ونعتبرها بحسن نية على أنَّها الشيء نفسه. فوق هذا كله إن رغبة الواقع الحي تجعلنا نقع في مثالية سانجة للواقع، إنها النزعة الفطرية الإنسانيّة.

إذا غيّرنا هذا الاتجاه عن قصد وقلبناه والتفتنا نحو الواقع المفروض وأخذنا الأفكار كما هي – بموضوعية– وجعلناها تعيش كما هي بشكلها المحدد الهزيل الشفاف الدقي، وإذا اعتمدنا إدراك هذه الأفكار، فإننا سنكون قد جردناها من الإنسانية والواقعيّة، لأنها، في الحقيقة، ستكون أفكاراً غير واقعية. لذلك إن العمل بها على أنها واقعية إنّما هو جعلها مثاليّة، يعني تزييفها بسذاجة.

أمّا عيشها من حيث هي غير واقعية إنّما هو إدراك لغير الواقع من حيث هو غير الواقع، وبهذه الطريقة لا نتحرك من العقل إلى العالم، بل على العكس نمنحها شيئاً من الليونة، وبالتالي نعطي الأفكار طابعاً موضوعياً، نخلصها من الذاتيّ والداخلي فيها.

يزعم الرسام التقليدي الذي يرسم لوحة أنه قد سيطر على واقع الإنسان، غير أنه في الحقيقة، وإلى أقصى حد، يكون قد ترك في لوحته انتقاءً تخطيطياً كيفيّاً قرره عقله لكمية الأشياء اللا متناهية التي تشكّل الكائن الواقعي.

ولكن ماذا لو أنه، بدلاً من رسم هذه اللوحة، صمّم لوحةً عن فكرته، مخططه عن هذا الشخص؟

عندئذٍ ستكون اللوحة الحقيقة نفسها ولن يتخللها الخطأ الحتمي. إن اللوحة المتنازلة عن منافسة الواقع، ستتحول إلى ما هي في طبيعة الأمر: لوحة – غير واقعية.

كانت الحركة التعبيرية والتكعيبية، بشكلٍ أو بآخر، محاولتين لتثبيت هذا النوع من الرسم في الطريق الجذريّ للفن. إذ إنه تم الانتقال من رسم الأشياء إلى رسم الأفكار: الفنان أصبح أعمى إزاء العالم الخارجي، وأعاد بؤبؤ عينه إلى المناظر الداخليّة والذاتيّة.

لقد كان عمل بيرانديللو Pirandello 'ست شخصيات تبحث عن الكاتب 'Seis personajes en busca de autor'، على الرغم من الفظاظة والخشونة الدائمة لمادته، العمل الوحيد في هذه الفترة الأخيرة الذي يثير التأمل والتفكير للرجل المهتم بجماليّة الدراما. إنه المثال الأوضح لهذا التحوّل في الموضوع الفني الذي أحاول وصفه.

يعرض لنا المسرح التقليدي في شخصياته أشخاصاً، كذلك يعرض في شجارات هذه الشخصيات التعبير عن دراما «إنسانيّة». أما هنا في عمل بيرانديللو، على العكس تماماً، لقد تمكن المؤلف من إثارة اهتمامنا بشخصياته كونها مجرد شخصيات؛ أي مجرد أفكار أو تصميمات صرفة.

يمكننا التأكيد أن هذا العمل هو أول 'مسرحية أفكار Drama de Ideas' تم تأليفها، يمكننا أن نقول ذلك بكل ما في الكلمة من معنى.

لم تكن المسرحية القديمة التي أُطلق عليها هذا الاسم مسرحية أفكار في حقيقة الأمر، لقد كانت مسرحية أشخاص زائفة ترمز إلى أفكار.

إن القدر المؤلم الذي تمثله شخصيات دراما "ست شخصيات تبحث عن الكاتب"، هو مجرد ذريعة، ستار، ويبقى هذا القدر محرّفاً. غير أننا بالمقابل نكون أمام دراما حقيقية من الأفكار كما هي، أشباح غير موضوعيّة تدور في عقل الكاتب.

تبدو محاولة التخلص من النزعة الإنسانيّة واضحة تماماً، وإمكانية تحقيقها في هذا الموضوع مُثبتة. ولكن نلاحظ في الوقت نفسه، كنموذج واضح، الصعوبة التي سيواجهها قسم كبير من الجمهور في تكييف الرؤية مع هذه النظرة الجديدة المتحولة. إن هذا الجمهور سيبحث عن دراما إنسانية يفسدها العمل بشكل دائم ويسحبها أو يسخر منها، واضعاً في مكانها – وهذا يأتي في المكان الأول – الخيال المسرحي نفسه كخيال.

تغضب غالبية الجمهور من أن تنخدع، فهي لا تعرف معنى الاستمتاع بخداع الفن الجميل، فكلما كان الفن جميلاً وبديعاً برز نسيجه الاحتيالي بشكلٍ أفضل.

* * *

تحطيم التماثيل

Iconoclasia

لا نبالغ إذا قلنا إنّ الفنون التشكيليّة ذات الأسلوب الجديد أظهرت شعور اشمئزاز تجاه الأشكال الحيّة أو تجاه الكائنات الحيّة.

تبدو هذه الظاهرة حقيقيّة إذا قارنا فن هذه الأيام مع الفن القوطي الذي انبثق منه الرسم والنحت كمثل كابوسٍ وأنتجا الحصاد الطبيعي العظيم لعصر النهضة.

الريشة والإزميل تعشقان بشهوانية القاعدة التي يقدمها النموذج الحيواني أو النباتي في أجسادهم المريضة حيث تنبض الحياة. وبغض النظر عن ماهيّة هذه الكائنات، إنّ الشيء المهم في هذه الكائنات هو أن تعطي الحياةُ فيهم نبضَها الديناميكي. وهكذا يغلب في اللوحة أو النحت الشكل العضوي الحي على الزخرفة. إنه عصر الخصوبة والنماء، عصر ينابيع الحياة الجارفة الذي يهدّد بغمر المدى بثماره الناضجة.

ولكن لماذا يشعر الفنان بالذعر من اتباع طريق الجسم الحي المريض ويعمل على تبديله بتصميم هندسي؟

كل الأخطاء والمراوغات التكعيبية[1] لا تُخفي حقيقة أنه خلال فترة من الزمان استمتعنا بلغةٍ ذات صيغٍ وأشكالٍ إقليديسيّةٍ صرفة.

---

(١) أي من الحركة التكعيبية El cubismo.

تتعقد الظاهرة عندما نتذكر أنَّ هذا الهيجان الهندسي التشكيلي قد عبر في التاريخ على نحو دوري. ففي التطور قبل التاريخي للفن تبدأ الحساسيّة بالبحث عن أشكالٍ حيّةٍ وتنتهي بحذفها والتخلص منها على أنّها مثيرةٌ للاشمئزاز، جامعةً في رموزٍ مجردة، آخر بقايا الأشكال المفعمة بالحيوية والحركة أو الأشكال الكونية. فالأفعى تُمثل على شكل خط منعرج؛ والشمس في شكل صليبٍ معقوف. في أغلب الأحيان إن هذا الاشمئزاز من الأشكال والصيغ الحية قد ينفجر كرهاً وبالتالي ينتج عنه صراعات عامة. إن الثورة على الصور المسيحية المشرقية؛ المنع السامي لتوالد الحيوانات- والذي هو غريزة مخالفة لغريزة الرجال الذين زينوا كهف بالتمار-، هي من دون شك، وإلى جانب معناها الديني، تملك جذراً من الحساسية الجماليّة يُبرز تأثيرها اللاحق في الفن البيزنطي بشكلٍ واضحٍ تماماً.

إن البحث عن هيجان تحطيم التماثيل الذي يظهر مراراً وتكراراً في الدين والفن أمر بالغ الأهمية.

يبدو هذا الشعور الغريب بتحطيم التماثيل جلياً في الفن الجديد وشعاره يمكن أن يكون وصية بورفيريو (Porfirio) التي اتبعها المانويُّون وحاربها القديس أوغسطين، ينبغي تجنب كل الجسم[1]، من الواضح أنه كان يشير إلى الجسم الحي.

إنه لأمر لافت للنظر هذا الانقلاب والتحول في الثقافة اليونانيّة، التي كانت في قمة ذروتها من أشد أصدقاء الأشكال والصيغ الحيّة!.



---

(١) عن اللاتينية (Omne corpus fugiendum est). (المترجم)

التأثير السلبي للماضي

إن هدفي من المقالة، كما قلت، يقتصر على تعريف الفن الجديد من خلال بعض خصائصه المميزة. ولكن، في الوقت نفسه، يجد هذا الهدف نفسه في خدمة فضول لا تتسع له هذه الصفحات، لذلك سأترك للقارئ، في عزلة تأمله وتفكيره الخاص، أن يشعر بذلك عندما يقرأ ما سيأتي.

في مكانٍ ما[1] كنت قد أشرت إلى أن الفن والعلم، هما الفعلان الأوليان اللذان يمكن أن نبصر من خلالهما أيٍ تغيرٍ في الحساسيّة الجماعيّة، ذلك لكونهما بالضبط، النشاطين الأكثر حريةً والأقلّ خضوعاً لشروطٍ اجتماعيةٍ في كل مرحلةٍ تاريخية. فإذا غيّر الإنسان سلوكه الجوهري أمام الحياة سيبدأ بإظهار مزاج جديد في الخلق الفني وفي انبثاقاته الإيديولوجيّة. إذ إنّ دقّة كل من الفن والعلم تجعلهما مطيعين من دون حدود لأخف رياحٍ روحيّة. كذلك الأمر في القرية، عندما نفتح في الصباحِ الباكرِ الشرفةَ، فإننا ننظر إلى دخان مواقد النار لكي نرصد الرياح التي ستحكم الوقت، يمكننا أن نرصد فن وعلم الأجيال الجديدة بفضول رصدي مشابه.

لهذا كان لابدّ من أجل البدء تعريف الظاهرة الجديدة، وبعد ذلك يمكن طرح السؤال التالي: إلى أي أسلوب جديد وعام من الحياة تشير هذه الظاهرة؟

---

(١) انظر إلى كتاب 'موضوع عصرنا El tema de nuestro tiempo' لنفس الكاتب.

يتطلب منا الجواب على هذا السؤال البحث عن أسباب هذا الانعطاف الغريب الذي يقوم به الفن، وهذا بدوره عملٌ شاقٌ يطرح كثيراً من الأسئلة:

لماذا هذا الإصرار على التخلّص من النزعة البشرية؟ ولماذا هذا الاشمئزاز من الأشكال والصيغ الحيّة؟

من الممكن، وكمثل كل الظواهر التاريخية، أن تحتوي هذه الظاهرة على جذور لا تُعد ولا تُحصى يتطلب البحث فيها أكثر البصائر دقة.

غير أنه، ومهما كانت النتائج، ثمة سبب واضح بشكل كبير، ليس السبب الرئيسي.

من الصعب التلاعب في مدى التأثير الذي يتركه ماضي الفن على مستقبله. تولد دائماً في داخل الفنان صدمة أو تفاعل كيميائي بين حساسيته الأصلية والفن الذي يبدعه. فهو لا يقف وحيداً أمام العالم، بل إنه في علاقاته معه يتدخل التقليدُ الفني كمثل مترجمٍ أو مفسر. ولكن ما هو نموذج هذا التفاعل بين المعنى الأصلي والأشكال الجميلة للماضي؟

يمكن أن يكون هذا النموذج إيجابياً أو سلبياً. والفنان يشعر أنه مرتبط ومتصل مع الماضي وهو يدرك بأنه قد ولد في هذا الماضي وبأنه قد ورثه وطوره أو أنه، بشكلٍ أو بآخر، يرى في نفسه رفضاً عفوياً لا يمكن تحديده للفنانين التقليديين المنتجين والحاكمين. وهكذا يشعر، أولاً، بشهوانية تتبلور في قالب الاتفاق الجماعي عند استخدام وتكرار بعض الإيماءات المبجلة؛ وثانياً، لا يقتصر هذا على إنتاج عمل أدبي مختلف وحسب، بل إنه يشعر أن هذه الشهوانية نفسها تعطي لعمله الأدبي طابعاً هجومياً وعدوانياً أمام كل القواعد الراسخة.

لقد جرت العادة أن يتم نسيان هذا الأمر عندما نتحدث عن تأثير البارحة في اليوم. نستطيع أن نلاحظ، من دون أية صعوبة، في عمل ينتمي إلى حقبة تاريخية معينة، وجود نية، بشكلٍ أو بآخر، لأن يكون هذا العمل مشابهاً لعمل آخر ينتمي إلى حقبة تاريخية أقدم. غير أن الانتباه إلى التأثير السلبي الذي يمارسه الماضي عمل شاقٌ بالنسبة للجميع، وهو يشبه ملاحظة أنّ الأسلوب الجديد يقوم أساساً على الرفض الواعي والمعقد للأساليب المتوارثة.

وهكذا هو الأمر، فإن لم يُؤخذ بالحسبان هذا الهيكل الرافض، هذه العدوانية وهذه السخرية من الفن القديم، كعامل للمتعة الجماليّة، لا يمكن أن نفهم مسار الفن منذ الحركة الرومانسية إلى يومنا هذا. لقد أُعْجِب بودلير بفينوس السوداء لأن فينوس الكلاسيكية كانت بالضبط بيضاء.

وهكذا هو الأمر، فمنذ ذلك الحين كل الأساليب التي بدأت بالظهور عملت على زيادة جرعة المكونات الرافضة والمكفرة للتقليد الشهواني للأساليب القديمة وبذلك أخذت صورة الفن الجديد تتبلور على الرفض الكليّ للفن القديم.

عندما يحمل الفن معه قروناً من التطور المستمر، دون وجود فجوات عميقة أو كوارث تاريخية تقف أمام مسيرة التطور، يزداد الإنتاج الأدبي، وبالتالي فإن التقليد المفرط ينجذب تدريجياً تجاه الإلهام والخلق المتبع اليوم.

ولننقل هذا بعبارة أخرى: إنّ هناك بين الفنان الذي يولد والعالم حجماً متزايداً من الأساليب التقليدية التي تعترض الاتصال المباشر والأصلي بينهما. إن هذا بدوره سيفضي إلى خيارين: إما أن يقوم الموروث بتفريغ أية طاقة أصلية، وهذا هو الحال في مصر وبيزنطة، أي في الشرق عموماً، أو أنّ آلية تأثير الماضي في الحاضر عليها أن تغيِّر الرموز والإشارات وبذلك تحل مرحلة طويلة يتخلّص فيها الفن الجديد رويداً رويداً من الفن القديم الذي كان

يخنقه. لقد كان هذا حال الروح الأوروبية، التي غلبت عليها نزعة مستقبلية وتغلبت على التقليد الشرقي.

يأتي قسمٌ كبيرٌ مما أسميته «التخلّص من النزعة البشرية» والاشمئزاز من الأشكال والصيغ الحيّة من كراهية التفسير التقليدي للواقع. إن قوة الهجوم على الماضي تعود مباشرةً إلى بعده في المسافة عنّا. لذلك إن أكثر ما يصيب فناني اليوم من اشمئزاز هو الطريقة السائدة في القرن الماضي، على الرغم من احتوائها على جرعة جيدة من الرفض لأساليب أكثر قدماً منها. بالمقابل فإن الحساسيّة الجديدة تتصنع التعاطف الذي يُشك في أمره تجاه أكثر الفنون بعداً وقدماً في المكان والزمان، تجاه ما قبل التاريخ وتجاه الفن الغريب الفظ.

لكي نقول الحقيقة، إن ما يثير الإعجاب في هذه الأعمال البدائية إنما هو – أكثر من هذه الأعمال نفسها – بساطتها، أي غياب التقليد فيها لأنه في ذلك الحين لم يكن قد أُسس بعد.

غير أننا إذا نظرنا اليوم نظرة جانبية إلى قضية أي نوع من الأمارات والدلالات تترسم في هذا الهجوم على الماضي الفني، فإن رؤية غريبة من الدراما الضخمة ستفاجئنا. لعل الهجوم، في نهاية المطاف، على فن الماضي عموماً، هو تمرد على الفن نفسه، وما الفن إلا ما تم صنعه وإنتاجه إلى يومنا هذا؟

ولكن السؤال، هل تختبئ تخمة من الفن وراء قناع الحب للفن المحض؟ كره للفن؟ كيف يمكن أن يكون هذا؟ إنّ الكره للفن لا يمكن أن يولد إلا في المكان الذي يسيطر عليه الكره للعلم، الكره للوطن، وبالتالي الكره للثقافة كلها.

هل أنّ صدور الأوربيين مليئة بحقد لا يمكن تصوره تجاه جوهرهم التاريخي الخاص بهم، وهو شيء شبيه بما يسمى 'الكراهية المهنية

Odium Professionis'[1]، بعد سنوات طويلة من حياة الرهبنة، يولد في الراهب حقد على نمط سلوكه وانضباطه، وعلى القاعدة نفسها التي شكلت أساس حياته؟

هنا لا بدَّ من رفع الريشة عالياً وإطلاق العنان لسرب من الأسئلة.

* * *

(١) سيكون أمراً مهماً تحليل الآليات النفسية من خلال دراسة التأثير السلبي للفن في الماضي على الفن اليوم. ومن بين هذه الآليات، كبداية، التعب: إن مجرد التكرار لبعض الأساليب يتعب ويكسل الحساسية.

لقد بين المؤرخ السويسري ولفين في عمله' مبادئ أساسية في تاريخ الفن Conceptos fundamentales en la historia del arte' القوة التي يتمتع بها التعب لتحريك الفن مجبراً إياه على التغير. (الكتاب مطبوع في مكتبة أفكار بإدارة خوسيه أورتيغا إي غاسيت، مدريد، ١٩٢٤).

في الأدب شيشرون من أجل أن يقول' التحدث باللغة اللاتينية كان يقول 'latine loqui' ولكن في القرن الخامس سيدونيو أبولينار كان يقول 'latialiter insusurrare' إنها وكما قلت رموز وإشارات من أجل قول شيء واحد هو 'التحدث باللاتينية'.

قدرٌ ساخرٌ

لقد ذكرت أن الأسلوب الجديد يقوم بشكلٍ عام، على حذف المكونات «الإنسانية، مفرطة الإنسانية» وكذلك يقوم أيضاً على الاحتفاظ بالمادة الفنية الخالصة فقط. إن هذا بدوره يبدو مثل ضخٍّ جرعة كبيرة من الحماسة في الفن. ولكن إذا عاينّا هذا الفعل وتأملناه من جميع زواياه، فإنه سيفاجئنا بوجود مظهر مناقض من الملل والازدراء. غير أن هذا التناقض والاختلاف واضحٌ ومن المهم جداً الانتباه إليه.

يعني هذا، في المجمل، أن الفن الجديد هو ظاهرة طبيعية مبهمة، وهذا في حقيقة الأمر شيءٌ غير مفاجئ؛ ذلك أنّ الإبهام، في الحقيقة، هو من أهم الأفعال الكبيرة التي حدثت في هذه السنوات الأخيرة. يكفي أن نحلل بعض الأحداث السياسية في أوروبا لنجد فيها هذا الإبهام نفسه في الجوهر.

غير أن هذا التناقض بين الحب والكره تُجاه الشيء نفسه يولّد شعوراً من الطمأنينة عندما ننظر عن كثبٍ إلى الإنتاج الفني اليوم.

إن النتيجة الأولى التي يجلبها تحفظ الفنّ هذا على نفسه هي استبعاد شعور التعاطف عنه، إذ إنّ الفن المليء بـ«الإنسانيّة» يرتد صداه الخطير على الحياة، لقد كان الفن شيئاً خطيراً جداً، كهنوتياً إلى حدٍّ ما. كثيرةٌ هي المرات التي لم يزعم فيها سوى أنه ينقذ النوع البشري- كما هو الحال لدى شوبنهور وفاغنر. ولكن الآن لا يمكن سوى أن نستغرب من ذلك الذي يكذب

حين يقول إن الإلهام الجديد هو دائماً وبشكل حتمي كوميدي، إنه تكرارٌ دائم لصوت ونغمة معينة. إن الكوميديا يمكن أن تكون، بشكل أو بآخر، قاسية وعنيفة ويمكن أن تبدأ من 'التهريج' الصريح إلى الغمز التهكمي المحتمل. وليس المهم أن يكون مضمون العمل الأدبي كوميدياً- ذلك أن هذا يعني الوقوع مجدداً في نوع أو صنف من الأسلوب الإنساني- ومهما كان المضمون فإن ما يهم، في حقيقة الأمر، هو أن يكون الفن نفسه قد أصبح نوعاً من أنواع الدعابة.

إنَّ البحث، وكما أشرت سابقاً، عن الخيال الأدبي كمجرد خيال أدبي هو هدف لا يمكن الوصول إليه إلا في حالة الروح المرحة التي تذهب مباشرة إلى الفن ويتم التعرف عليها كعمل هزلي.

هذا هو ما يشوش فهم الأعمال الجديدة عند بعض الأشخاص الجادين وأولئك الذين يملكون حسيّة أقل من الحسيّة الحالية. فهم يعتقدون بأن موسيقا ونحت الفنانين الجدد هما عبارة عن أعمال هزليّة - بالمعنى السيئ للكلمة- كما أنهم ينكرون أن تكون هناك إمكانية وجود أحد ما يرى، بالضبط، أن العمل الهزلي الساخر هو المهمة الجوهرية للفن ووظيفته النافعة.

غير أنه لابدَّ من القول إنَّ هذا الفن سيكون هزلياً- وهذه المرة بالمعنى السيئ للكلمة، إذا حاول الفنان الحالي أن يتنافس مع الفن «الجدي» للزمن الماضي، وكذلك إذا ما حظيت لوحة تكعيبية بالإعجاب الديني نفسه تقريباً لتمثال لمايكل أنجلو على سبيل المثال.

إنَّ الفنان الجديد يدعونا اليوم إلى أن نتأمل فناً هو في حقيقة الأمر دعابة؛ هو جوهرياً، السخرية من نفسه.

فكوميديا الإلهام الجديد تقع في هذا، فبدلاً من الضحك من أحدهم أو من شيء ما لا على التعيين، يسخر الفن الجديد من الفن ذلك أنه من دون ضحية لا توجد كوميديا.

لكن إذا أردنا الاستمرار في التحفظ، ينبغي أن لا نقوم بجلبة لا داعي لها عند قراءة هذا. إن الفن لم يُظهِرْ أبداً موهبته السحرية في شيء أفضل من هذه السخرية من نفسه. ذلك أن إرغامه على تحطيم نفسه إنما هو في حقيقة الأمر ما يُبقي على نفسه فناً، وبهذه الجدليّة الرائعة فإن نفيه ورفضه إنما هو في حقيقة الأمر بقاؤه ونجاحه.

أشك كثيراً اليوم إذا كان هناك شابٌ جديدٌ يهتم لبيت شعر أو لضربة ريشة أو للحن موسيقي إذا لم يتضمن معنىً ساخراً.

لا يشكّل كل ما ذكرناه، بشكل كامل، شيئاً جديداً كفكرة أو كنظرية. فمع بداية القرن التاسع عشر كانت هناك مجموعة من الرومانسيين الألمان بقيادة الشاعر والناقد شليغل Schlegel أعلنت أن السخرية هي الدرجة الجماليّة القصوى وكان ذلك لأسباب لها علاقة بالمعنى والمغزى الجديد للفن في تلك الفترة.

إن هذا لا يبرر كونه قائماً على إعادة إنتاج الواقع ومضاعفته عبثاً. إن مهمة الفن هي إيقاظ أفق غير واقعي. من أجل تحقيق هذا ليس هناك طريقة أفضل من رفض واقعنا، وبهذا الفعل نرتفع عن الواقع ونتمركز فوقه.

أن تصبح فناناً ليس معناه أن تأخذ على محمل الجد الإنسان كما هو جاد عندما لا نكون فنانين.

من الواضح أن هذا القدر من السخرية الضرورية هو الذي يعطي للفن الجديد هذا الطابع الرتيب من أجل إحباط أكثر الناس صبراً. ولكن في الوقت نفسه إن التناقض بين الحب والكره الذي أشرت إليه سابقاً يبقى منظماً.

تبدو الكراهية في الفن كأنها جدّية؛ والحب، في الفن الظافر كأنه هزل، ينتصر على كل شيء حتى على نفسه، كذلك هو الأمر في نظام المرايا فهي تعكس بعضها البعض بشكل غير متناهٍ وكل صورة لا تكون هي الصيغة الأخيرة بل كلها تكون متحايلة وكلها تكون صورة صافية.

انتفاء السموّ في الفن

يمكن أن نختصر كل ذلك في العلامة الأكثر حدة، الأكثر خطورة والأكثر عمقاً التي يقدمها الفن الجديد، وهي أكثر ملامح الحساسية الجديدة غرابة والتي تتطلب تفكيراً بصيراً.

إن الحديث عن هذا الأمر هو في غاية الحساسيّة ذلك بسبب الصعوبة التي سنواجهها عند التكلم عنه بإنصاف، إضافةً إلى وجود العديد من الدوافع الأخرى.

يرى الإنسان الذي ينتمي إلى هذا الجيل الأخير أن الفن هو شيء دون أية أهمية أو سمو. عندما كُتبت هذه العبارة خفت منها بشكلٍ كبير بسبب العدد الهائل الذي لا يحصى لمعانيها المختلفة. غير أن ذلك لا يعود إلى أن أي شخص في هذه الأيام يبدو له الفن شيئاً من دون أهمية، بل إلى أن الفنان نفسه يرى أن عمله هو عمل غير مهم أو أنه عمل غير سامٍ. ولكن هذا لا يشرح حقيقة الأمر بجدية حتى الآن، ذلك أن المشكلة ليست أن الفنان لا يهتم بعمله وحرفته، بل المشكلة هي أن الفنان يهتم بأعماله لأنها ليست أعمالاً ذات أهمية عظيمة لا بل إنه يهتم بها كلما كانت هذه الأعمال ناقصة الأهمية.

لا يمكن لهذه القضية أن تُفهم بالشكل الصحيح إلا إذا قمنا بدراسة وضع الفن قبل ثلاثين عاماً، بالعموم، طوال القرن الماضي.

لقد كان الشعر أو الموسيقا في تلك الفترة نشاطين هامين: كان يُنتظر منهما تقريباً إنقاذ النوع البشري من أنقاض الديانات ومن أنقاض نسبية العلم

التي لا يمكن تفاديها. لقد كان الفن سامياً بالمعنى النبيل للكلمة. فقد كان سامياً بسبب مواضيعه، التي تتطرق إلى أكثر المشاكل خطورة في تاريخ البشرية، وكان سامياً بسبب ذاته، كطاقة إنسانيّة تزود البشر بالحقائق والمنزلة الرفيعة للجنس البشري.

لقد كانت حركات الشاعر الكبير الوقورة وحركات الموسيقي المبدع أمام الجمهور جديرة بالمشاهدة. لقد بدت كحركات نبيٍّ أو مؤسس دين أو حضور رجل دولة مهيب مسؤول عن الأقدار الكونية.

غير أنني أظن أن فنان اليوم قد يرعبه أن يرى نفسه حاملاً هذا العبء وهذه المهمة الضخمة، وكذلك قد يخشى أن يرى نفسه مجبراً، بالنتيجة، على معالجة مثل هذه المواضيع التي لها مثل هذا القدر من الأهمية والثقل. بيد أنه يبدأ بالتلذّذ بالأشياء على شكل ثمارٍ فنيّة عندما يبدأ بملاحظة أن الهواء يفقد وزنه وأن الأشياء أصبحت تثب وتقفز وتتمايل متحررة من الجديّة ومتحررة من كل نوع من أنواع الشكليات. إن هذا التمايل والرقص هما بالنسبة لهذا الفنان إشارة وعلامة بأن ربات الفن توجد بالفعل.

وهنا لا بدَّ من الإشارة إلى أن الفن إذا كان ينقذ الإنسان، فهو فقط ينقذه من جديّة الحياة، كما أنه يوقظ فيه عمر الصبا المفاجئ. مرة ثانية يعود مزمار بان السحري (Pan)[1] الذي كان يرقّص الماعز على طرف الغابة ليصبح رمزاً للفن.

إن كل فن جديد هو فن مفهوم ويأخذ طابعاً من العظمة إذا ما فسرناه على أنه دراسة عن خلق الصبا في عالم عجوز.

هناك بعض الأساليب الفنيّة التي تجبرنا على أن نضعها في اتصال مع الحركات الدراميّة الاجتماعيّة والسياسيّة أو مع التيارات الفلسفية أو الدينية

---

(١) بان: إله الغابات والمراعي والرعاة عند الإغريق. (المترجم)

الغامضة. بالمقابل فإن الأسلوب الجديد، وعلى عكس هذه الأساليب، يطلب من الآن فصاعداً، أن يكون قريباً من انتصار الرياضة والألعاب، وذلك بسبب علاقة القرابة بينهم.

في غضون السنوات القليلة الماضية رأينا المد المتزايد للرياضة في صفحات الجرائد والصحف يغرق ويدمر كل القوارب القادمة والتي تحمل معها الجديّة. مقالات الافتتاحية تهدد بالسقوط إلى الهاوية، وعلى السطح قوارب السباق تبحر منتصرة. إن الاعتناء والإيمان بالجسد كان دائماً رمزاً للإلهام الشبابي، ذلك أن هذا الجسد هو دائماً جميل ورشيق في هذه الفترة، بينما الإيمان والإعجاب بالروح يشير إلى إرادة الشيخوخة، ذلك أنها تنعم بالكمال عندما يكون الجسد في تهاوٍ.

إن انتصار الرياضة هذا يعني انتصار القيم الشبابيّة على قيم الشيخوخة. الشيء نفسه يحدث في الفن التصويري السينمائي الذي يُعتبر فناً جسدياً بامتياز.

حتى الآن لا تزال الطرق القديمة تتمتع بمكانة كبيرة في الجيل الذي أنتمي إليه. فالصبي يرغب أن يتخلص من كونه صبياً في أقرب وقت ممكن ويفضل أن يقلد الخطوات المتعبة للرجل العجوز.

يجتهد الفتيان والفتيات اليوم من أجل إطالة عمر الطفولة والشباب ويعملون على الاحتفاظ والعناية بشبابهم. مما لا شك فيه أنّ أوروبا ستُقبل على مرحلة من الصبا.

لا ينبغي لهذا الحدث أن يفاجئنا فالتاريخ يتحرك تبعاً لأنغام بيولوجية مهمة. فتحولاته الرئيسية والمهمة لا يمكن أن تكون قد قامت على أساس عوامل ثانوية تفصيليّة، ولكنها نشأت على أساس عوامل جوهرية، على أساس قوى أوليّة وكونيّة.

إن هذه القوى التي توجد خارج نطاق الاختلافات والتناقضات القطبية الكبيرة التي توجد في الكائن الحي - كالأجناس والأعمار- لا تمارس تأثيراً على ملامح العصور. وبالفعل فإنه من السهل أن نلاحظ على مر العصور، أن التاريخ كان يتأرجح بشكل إيقاعي من قطب إلى قطب آخر تاركاً في حقبة ما الغلبة للصفات والبصمات الذكورية وفي حقبة أخرى الصفات والبصمات الأنثوية، أو أنه كان يعظّم في بعض الأحيان الطابع الشبابيّ وفي أحيان أخرى طابع النضوج والكبر.

غير أنّ الشكل التي يأخذه الوجود الأوروبي في كل هذه الأنماط يعلن زمناً من الذكورية والفتوة. إن على المرأة والرجل المتقدِّمَين في السن أن يتركا الحكم في هذه الفترة للشباب، وليس أمراً غريباً بعد ذلك أن يبدو العالم قد بدأ يفقد شكله.

يمكن أن نختصر كل خصائص وميزات الفن الجديد في عدم السموّ هذا، الذي بدوره، لا يقوم على شيء آخر إلا أن يكون الفن قد غيَّرَ موقعه في السلم الهرمي للمشكلات والاهتمامات البشرية التي يمكن تمثيلها على شكل مجموعة من الدوائر متحدة المركز والتي تقيس قطرها المسافة الديناميكية إلى محور حياتنا حيث توجد هناك أسمى أعمالنا.

إن الأشياء من كل الأنواع- الحيوية والثقافية- تدور في تلك المدارات المتنوعة مجذوبة بشكل أو بآخر إلى مركز قلب النظام.

وهنا أودُّ أن أقول إن الفن عندما يكون بتمركزه قبل - كما هو الحال في السياسة والعلم - في مكان أقرب إلى المحور الحماسي الداعم لشخصنا، فإنه سينتقل إلى المحيط الخارجي. إنه بتمركزه في المحيط الخارجي لا يخسر شيئاً من خاصيته الخارجية بل يصبح بعيداً، ثانوياً وأخف حملاً.

ليس الطموح إلى الفن الخالص مدعاة للفخر، كما هو الاعتقاد السائد، بل على العكس هو تواضع كبير.

حين نفرغ الفن من التعاطف الإنساني يبقى فناً غير سامٍ، مجرد فن متواضع وبسيط.

خاتمـة

أطلق المصريون القدماء على إيزيس، آلهة الأمومة والخصوبة، أكثر من مائة ألف اسم. إن كل واقع، نوعاً ما، بمكوناته، وسماته هو كذلك، لا يمكن إحصاؤه. ولكن أليست هناك جرأة في الرغبة في تعريف شيء ما، أكثر تواضعاً، ومعرفة معناه ببعض التسميات؟ لقد كان صدفة ذائعة الصيت أنّ العلامات المحدّدة والمشار إليها من قبلنا، من بين العديد من العلامات اللانهائية، هي الحاسمة. إن اللا احتمالية تتزايد عندما يتعلق الأمر بواقع ناشئ يبدأ مسيرته في الأمكنة. لذلك من المحتمل، إلى حدٍّ ما، أن لا تحتوي هذه المقالة التي تدوّن صفات الفن الجديد إلّا على الأخطاء. لذلك بعد الانتهاء منها أشعر بفضول وأمل كبير بأن يُكتب عن الموضوع الذي تطرق إليه الكتاب العديد من المقالات الأكثر دقة وصحة، وبذلك نستطيع أن نوزع المائة ألف اسم بين الكثير منها.

غير أن خطئي سيكون مزدوجاً إذا قمت بتصحيح هذا الكتاب مبرزاً فقط بعض الميزات الجزئية التي لا توجد في هذا الكتاب التشريحي. إذ إن الفنانين اعتادوا الوقوع في هذا الخطأ عندما يتحدثون عن الفن الخاص بهم، كذلك يرتكبون هذا الخطأ عندما لا يبتعدون كما ينبغي لكي يروا الأمور بشكل أفضل ومن زاوية أوسع. غير أنه مما لا شك فيه أن الصيغة الأقرب إلى الحقيقة، هي التي تكون مناسبة بشكل موحد ومتناغم لأكثر عدد ممكن من الخصائص والميزات كذلك الأمر في آلة الخياطة، بضربة واحدة تعقد ألف خيط.

لقد دفعتني البهجة والسرور على وجه الخصوص وليس الغضب أو الحماسة لمحاولة فهم... لقد حاولت البحث عن المعاني الجديدة للقضايا الفنيّة، وهذا في حقيقة الأمر يتطلب روحاً مليئة بالنية المسبقة إلى عمل الخير. ولكن السؤال، هل من الممكن الاقتراب من موضوع معين بطريقة أخرى غير الحكم عليه بالعقم؟

قد يقال إنَّ الفن الجديد لم ينتج إلى يومنا هذا أي شيء جدير بالاهتمام، والحقيقة أميل إلى مثل هذا الرأي. لقد حاولت أن أستخرج من الأعمال الفنية الجديدة نيتها، وهو الشيء الممتع، ولم أكترث بإنجازاتها. من يعرف ما سيقدمه هذا الأسلوب الجديد الحديث الولادة! إن الشعار الذي يطرحه خرافي: الرغبة في الخلق من العدم. آمل في وقت لاحق أن يرضى بشيء أقل وأن ينجح أكثر.

ولكن مهما كانت أخطاؤه فهناك شيء راسخ في الموقع الجديد وهو باعتقادي: الاستحالة في العودة إلى الوراء. فعلى الرغم من أن كل الاعتراضات التي توجه إلى هؤلاء الفنانين الجدد يمكن أن تكون صحيحة إلا أنها لا تقدّم أدلة كافية من أجل الحكم عليه. ولا بدَّ هنا من إضافة شيء إلى الاعتراضات هو: الإشارة إلى طريق آخر للفن لا يكون فيه طريق التجريد من الإنسانية، وأن لا يكرر الطرق والمسارات المستخدمة والمفرطة.

من السهل جداً القول إن الفن متاح داخل التقليد. إن هذه الجملة المريحة لا تساعد أبداً الفنان الذي يحمل بيده ريشته أو قلمه وينتظر الإلهام المناسب[1].

(١) القسم الأول من مقالة 'تجريد الفن من النزعة البشرية'، نشر في مجلة سول من عام ١٩٢٤. أما بالنسبة إلى العمل كله فقد طبع ككتاب في عام ١٩٢٥. إلى جانب الكتاب في الطبعة الأولى كان يوجد مقالة «أفكار حول الرواية» وقد تمت إعادة طبع المقالة في كتاب أفكار عن المرح وعن الرواية.

مقاربات في الجماليّة

مقالةٌ في الجماليّة على شكل مقدمة(١)

إنَّ كتاب الشعر هذا، الذي أُطلقَ عليه كاتبه اسم "العابر"، يقدّم لنا بداية شاعرٍ جديدٍ، وولادة آلهة فن جديدة. في كل لحظة يمتلئ الهواء بأصوات شعرية يكون منها الكثير متكاملاً ومتناغماً، أو على الأقل صحيحاً، ولكن القليل منها ما يكون صرخات شعرية أصليّة. لنكن غير قاسيين كثيراً عندما نقارب مسألة الأصالة؛ ودعونا نقوم بنقد مناسب للأعمال الفنية التي لا توجد فيها محاولة لابتكار أسلوب جديد؛ ولنلتمس لهذه الأعمال الكمال والتناغم، أو على الأقل التصحيح، بالإضافة إلى بعض الميزات الخارجية.

ولكن في المقابل لنحافظ على حبنا لقراءة الشعراء الحقيقيين، أي الذين يبدعون أسلوباً جديداً، أولئك الذين هم أسلوب بذاتهم. إن هؤلاء الناس يُغنون العالم، يوسّعون الواقع.

المادة، كما قيل سابقاً، لا تزيد ولا تنقص؛ أما الآن فيقول الفيزيائيون بأنها تنقص. حتى الآن لا يزال صحيحاً بأنها لا تزداد. إن هذا معناه أنَّ الأشياء هي دائماً نفسها، أي إنه لا يمكن أن نخرجَ من مادتها إلى مساحات أوسع. ولكن هنا الأمر مختلف، فالشاعر يجعل الأشياء تدخل في دوامات

(١) مقدمة لكتاب "العابر" El pasajero للكاتب مورينو فيا Moreno Villa، مدريد، ١٩١٤.

مضطربة وكأنها تتراقص بشكلٍ عفوي. إن الأشياء بخضوعها إلى هذه القوة الديناميكية تأخذ معنىً جديداً، تتحول إلى أشياء جديدة.

غير أن المادة الثابتة والقديمة دائماً والمتقلبة بحركتها السريعة وبمسارها الجديد تشكّل موضوع الفن عبر التاريخ.

إن الدوامات الديناميكية التي تضيف إلى العالم أشياء جديدة، والتي تُثري العالم بشكل مثالي، هي الأساليب.

حين حانت اللحظة الغريبة غير المرتقبة لكتابة بعض الصفحات على شكل مقدمة لمجموعة من الشعر الجميل، لم أعرف كيف أتعامل مع الأمر.

تقوم القيمة المميزة لهذا الكتاب، وكما ذكرت سابقاً، على الإعلان عن شاعر جديد بكل معنى الكلمة، وعن أسلوب، وربة فن، هذا من ناحية، أما من ناحية أخرى، فإن الأسلوب وربة الفن في هذا الكتاب ليسا إلا البداية في عملية التطور والإنبات.

أعتقد أنه من غير المناسب حتى الآن الإسهاب في الحديث عن هذا الكاتب لكي نحدّده ونعرّفه، فالأفضل أن نخصّص هذه الصفحات التالية لكي نعرف بشكل أفضل ما المقصود بالأسلوب؟ وما المقصود بربة الفن؟

بعد الحديث عن هذا سيتولّد لدى القارئ شعور من الاحترام إزاء هذه الكلمات الأوليّة عن هذا الشاعر الذي يحاول بأقصى طريقة يستطيع فيها أن: يجعل الفن نفسه.

ولكن لابدّ من الإشارة إلى القارئ العزيز أن صفحات كتاب "العابر" هي شعرٌ خالص بينما هذه الكلمات التي أقولها إنّما هي نثرٌ محض. إنها تتحدث عن الجماليّة، التي هي بكاملها عكس الفن، والتي بدورها تسعى أن تكون علماً.

I

راسكن، المُستَهلك والجمال

ليست قراءة الشعر أحد نشاطاتي المعتادة، وبالعموم، لا أعتقد أنّها يمكن أن تكون نشاطات أحد ما، ذلك أننا من أجل أن نقرأ الشعر أو نبدعه فإن هذا الشعر يتطلب منا رزانة معينة. وليس المقصود بذلك رزانة خارجية فاخرة، ولكن المقصود بهذه الرزانة ذلك الهواء الصميمي المدهش الذي يغزو القلب في اللحظات الجوهرية.

يتأثر علم التربية المعاصر اليوم بشكلٍ يُرثى له بالنسبة إلى الثقافة الجماليّة عندما يصبح الفن شيئاً مُستهلكاً، اعتيادياً، ذا وقت محدد.

بهذا الشكل نفقد شعور المسافات؛ نفقد شعور الخوف على الفن والاحترام له، وبذلك نقترب منه في أية لحظة، بالزي والهيئة التي نكون عليها وبذلك نتعود على عدم فهمه. إن الانفعال الحقيقي الذي نشير إليه اليوم عندما نتحدث عن المتعة الجماليّة هو- إذا أردنا بشكلٍ حقيقي التعرف عليه - غبطةٌ شاحبة، تحررٌ من الثقل والحركة يوفر لنا احتكاكاً محضاً مع العمل الجميـــل.

ربما يكون راسكن، الذي أعطى للفن تأويلاً إنكليزياً من أشد الرجال نحساً للجمال. إن التأويل الإنكليزي للأشياء يقوم على تقويضها إلى مجرد أشياء أليفة واعتيادية.

يحاول الرجل الإنكليزي بقدر طاقته أن يعيش بشكلٍ جيد، براحةٍ تامة؛ أي إن ما هو للفرنسي اللذة، وللألماني الفلسفة هو بالنسبة للإنكليزي الراحة. ولكن الراحة تتطلب من الأشياء شروطاً عديدة ومختلفة تبعاً للوظيفة الحيوية التي تقوم بها في كل حالة من أجل توفير الراحة: إن الشرط العضوي والشامل والضروري والبديهي لكل شيء مريح هو: أن يكون مألوفاً.

لذلك لم يكن من العبث أنّ إنكلترا هي البلد الذي حل مشكلة التقدم دون الانقطاع عن عاداته القديمة جداً. غير أنّ هذا الشيء النادر والغريب، أي التقدم دون الانقطاع عن العادات القديمة، يبدو لمجرد القيام به أمراً غير مريح.

لقد أصاب راسكن في تقديم تأويل للفن يقوم على أخذ كل ما هو قابل للتحول في الفن إلى ممارسة مألوفة. لقد كانت بشارته أن الفن هو فقط ممارسة وراحة. إن مثل هذه النية قد تدفعنا إلى التفكير في تلك الفنون التي ليست فنوناً في حقيقة الأمر: الفنون الصناعية أو الزخرفية.

كان راسكن مُصرًّا على إدخال الجمال إلى الحياة الإنكليزية القاسية والهادئة ومن أجل ذلك كان عليه قبل كل شيء ترويضه، وإضعافه واستنزافه، وبعد أن يكون قد أصبح شبحاً، مجرد صفة، يقوده إلى منازل المواطنين الإنكليز.

وهنا لابدّ من التوضيح أنني لا أقول إن الزخرفة أو الصناعة الفنية لا تحتوي على الجمال، ولكنني أقول إنّ جمالها ليس مجرد جمال- إنه منفعة مطليّة بالجمال، ملموسة بالجمال- إنه ماء يحتوي على بعض القطرات الباخوسية. وما حدث هو أن الرجل المعاصر قد تعود على عدم طلب انفعالات عميقة من الجمال أكثر من تلك الانفعالات الوليدة من الفنون الصناعية، وإذا ما كان صادقاً سيعترف عندئذٍ أن المتعة الجمالية ليست لذة متنوعة تنتج منها الأشياء نقية في شكل منظم.

لذلك سيكون من الحكمة تحرير الجمال من هذا الغلاف الزخرفي الذي يُراد أن يبقى به وأن تعود الروح الفولاذية لتعكس تحت الشمس بريقها الخطير.

يبدو مقدّراً للقرن العشرين الذي يحضننا بذراعيه القويتين أن يقطع صلته بالنفاق، مشدداً على الاختلافات التي تفرق بين الأشياء. وهكذا نشعر أن أرواحنا المشتركة تصعد كإرادة الظهيرة المعادية للرؤى الغسقية حيث القطط تبدو داكنة.

لن يكون العلم بالنسبة لنا شعوراً مشتركاً مساعداً لأدوات قياسية، كذلك الأخلاق، لن تكون كرامةً هامدةً في سلوكنا الاجتماعي، ولا الجمال أيضاً، فلن يكون النقاء والبساطة والاعتدال. إن كل هذه الأشياء: من الشعور المشترك إلى الشرف المدني إلى النقاء هي أشياءٌ جيدة، وليس لدينا أي شيء ضدها، حتى أنّنا نرفض كل من يقلل من قيمتها، ولكن العلم والأخلاق والجمال تلكم أشياء مختلفة تماماً عنها ولا يمكن أن تشبهها.

إن قراءة الشعر ليست أحد نشاطاتي الاعتيادية والمألوفة.

عندما أشعر بالعطش أشربُ الماء بكأسٍ نظيف، ولكن لا تعطوني كأساً جميلاً. أعتقد أنه من الصعب في المقام الأول، أن يكون كأس الماء، في حقيقة الأمر، جميلاً؛ ولكن إذا كان بالفعل جميلاً فإنني لن أستطيع أن أرفعه إلى شفتي، لأنه عندئذٍ سيبدو لي، عند شرب مائه، أنني أشرب دماً مشابهاً له، ليس مشابهاً له فحسب، بل مطابقاً له. فلذلك إمّا أن أُعيرّ انتباهي إلى إرواء العطش أو أن أنتبه إلى الجمال: وإذا ما حاولت إيجاد حل وسط فسيكون بتزوير إحداهما.

عندما أشعر بالعطش أرجو أن تعطوني كأساً ممتلئاً ونظيفاً من دون جمال.

هناك دائماً من لم يسبق له أن شعر بالعطش، أو ما يسمى العطش، العطش الحقيقي. وهناك، في المقابل، أيضاً، من لم يمارس أبداً التجربة الجوهريّة للجمال. هكذا فقط يمكن شرح ظاهرة أنه يمكن أن يشرب أحدهم الماء بكأسٍ جميل.

الأنا التنفيذية

نستطيع استعمال الأشياء فقط. وبالعكس أيضاً، فالأشياء هي مجال نشاطاتنا النفعيّة. غير أنه أمام كل شيء يمكننا أن نمارس سلوكاً نفعيًا، إلا أمام شيءٍ واحد، فقط شيء واحد، هو: الأنا.

لخص كانط الأخلاق على الشكل الآتي: إن عملاً من هذا النوع لا ينبغي أن يستخدمه الإنسان كوسيلة لتحقيق غاية مع الآخرين، بل يجب أن يكون هو نفسه غاية لأعمالنا الشخصيّة. معنى هذا أن الإنسان هو غاية بحد ذاته وليس غاية لشيء آخر، وإن أي استخدام لقيمة الإنسان هو عمل لا أخلاقي مهما كان هذا العمل.

إن القيام بتطبيق ما قاله كانط، أي أن نطبق التعبير ونجعل منه شعاراً لكل قاعدة ولكل عمل أو مخطط، يعادل في حقيقة الأمر أن نعلن أن كل واحد منا يستخدم الآخرين ويتعامل معهم على أنهم أشياء. مما لا شك فيه أن كانط، في الكثير من كتاباته، يحاول أن يقول لنا إنَّ الآخرين يجب أن يكونوا بالنسبة لنا أشخاصاً، لا أشياء نفعيّة. إن هذا الاحترام بالنسبة للآخرين يتحقق فقط عند الأخذ بالوصية الإنجيلية الأبدية: 'عامل الآخر كما تعامل نفسك Trata al prójimo como a ti mismo'. أن تعامل الآخر أو أن تنظر إليه على أنه أنت هو الطريقة الوحيدة لكي نكف عن التعامل معه على أنه شيء.

لكن، وكما يبدو، قد تُرك لنا الخيار أمام رجل، وأمام شيء، بين التعامل معه على أساس أنه شيء، وبالتالي استعماله، والتعامل معه على أساس أنه 'أنا'. يوجد هنا هامش اختياري، هامش لا يمكن أن يكون ممكناً إذا كان البشر الآخرين في واقع الأمر 'أنا'. ذلك أن ' أنت' و 'هو' هما فقط بالوهم والخيال' الأنا'.

وفقاً لمصطلحات كانط سنقول إن الإرادة الطيبة تصنع من 'أنت' و 'هو' الأنا الآخر.

ولكن قبل هذا كنا نتحدث عن الأنا التي لا نرغب بها فحسب، وإنّما لا نستطيع أيضاً أن نحولها إلى شيء آخر. إن هذا يجب أن يُدرس بحرفيته، فلكي نرى الأمر بشكل واضح لابدَّ لنا من الانتباه، في الدرجة الأولى، إلى الاختلاف في المعنى بين الفعل المضارع في صيغة المتكلم 'أنا' والفعل المضارع في صيغة المخاطب 'أنت' وصيغة الغائب 'هو'.

'أنا أمشي'، كمثال على ذلك، إن معنى المشي في صيغة 'أنا أمشي' وفي صيغة 'هو يمشي' يحمل بشكل واضح وجهاً أولياً من التطابق- غير أننا لا نستخدم الجذر الاصطلاحي نفسه. هنا لابدَّ من الإشارة إلى أن كلمة 'المعنى' لا تعني إلا 'الإشارة إلى شيء' وبذلك فإن 'المعنى التطابقي' هو في هذه الحال' إشارة إلى الشيء نفسه أو الواقع نفسه'، أو إلى المظهر نفسه لهذا الشيء أو الواقع. غير أننا إذا ما ركّزنا انتباهنا على الواقع الذي يشير إليه 'أنا أمشي'، سنلاحظ مدى اختلافه عن الواقع الذي يشير إليه 'هو يمشي'.

إن واقع 'هو يمشي' هو واقع أدركه بعيني، متحققاً على وجه السواء في المكان من مجموعة من المواقع المتلاحقة للقدمين على الأرض، في حين أنَّ واقع 'أنا أمشي' ربما يشير، لي، إلى الصورة المرئية لأقدامي المتحركة؛ ولكن فضلاً عن ذلك، وليس كما أشرنا مباشرةً في الكلمات السابقة، فإنني أجد واقعاً لا مرئياً خارجاً عن المكان- الجهد، الاندفاع، الإحساسات العضلية من شدة

وتقلص. لا يمكن أن يكون الاختلاف أكبر من ذلك، قد يُقال في مثال 'أنا أمشي' أشير إلى فعل المشي من الداخل، وفي مثال 'هو يمشي' إلى فعل المشي منظوراً إليه من أثره الخارجي. غير أنَّ وحدة المشي كفعل داخلي والمشي كفعل خارجي، مقدمةً نفسها واضحةً ومباشرةً ومن دون أي شروط لا يعني وجود أقل تشابه بين وجهي الفعل. فبأي شيء يمكن أن يتشابه الشيء الخصوصي 'الجهد الداخلي' و'الشعور العضلي المقاوم'، مع جسد لا يتوقف عن تغيير موقعه في المكان؟ هكذا، إذا، يوجد 'أنا أمشي' مختلفة تماماً عن كل 'المشي' الآخر.

إن أي فعل آخر نأخذه كمثال سيؤدي إلى نفس النتيجة والملاحظة، ولكنَّ المعنى الأوليّ للأثر الخارجي في فعل المشي يبدو أكثر وضوحاً. وبعيداً عن الخوض في هذا بشكلٍ تفصيلي، يكفي أن نذكر، بالمقابل، أن كل فئة من الأفعال تتصف بكونها المعنى الأوليّ والواضح، هي تلك التي تكون في صيغة المتكلم. أنا أرغب، أنا أكره، أنا أشعر بالألم. إن الكره أو الألم هي أشياء بعيدة عن الأنا. من شعر بهما؟ نحن فقط نرى سيمياء ناقلة للعدوى، أعيُن تتوجع من الألم. ولكن ما هو الشيء المشترك بين هذه الموضوعات المرئية وبين ما أكتشفه في نفسي عندما أكتشف فيها الكره أو الألم؟ إن هذا يوضح، كما أعتقد، المسافة بين الأنا وأي شيء آخر، سواء كان هذا الشيء جماداً أو كان 'أنت' أو 'هو'. كيف نشرح، في العموم، هذا الفرق بين صورة أو مفهوم الألم وبين الألم كمعنىً مؤلم؟ ربما بملاحظة أن كليهما يستثني الآخر: فصورة الألم لا تؤلم، لا بل إنها تبعد الألم وتستبدله بظل مثالي، في حين أن الألم المؤلم هو عكس صورته؛ وفي اللحظة التي يصبح فيها صورة عن نفسه يتوقف عن الألم.

الأنا ليس معناها أن هذا الرجل يختلف عن ذاك؛ وليس معناها كذلك أنه يختلف مع الأشياء، ولكن جميع الأشياء سواء كانت 'بشراً، أشياءً، أو مواقف' هي مختلفة بقدر ما تكون وبقدر ما تتحقّق وبقدر ما تتنفذ.

إن كل واحد فينا تبعاً لذلك هو، الأنا، بوصفه منتمياً إلى نوع حيواني متميز يملك جهاز عرض يدعى الإدراك، بل لأنه ببساطة شيء ما. إن هذا الصندوق الجلدي الأحمر الذي يوجد أمامي ليس 'أنا' لأنه صورة لي فحسب، ذلك أن كونه صورة صندوق أحمر لا يعني بالضبط أنه الشيء نفسه. إن الصورة، المفهوم، هما دائماً صورة أو مفهوم شيء، غير أن هذا الشيء اللذان هما صورته هو الذي يشكّل الكائن الحقيقي.

الفرق بين الألم الذي يحدثونني عنه والألم الذي أشعر به أنا هو الفرق نفسه بين الأحمر الذي رأيته وبين كون الصندوق أحمر.

إن الأحمر بالنسبة للصندوق هو كمثل الألم بالنسبة لي. فكما يوجد أنا شخص ما، يوجد أنا- الماء، أنا- اللون الأحمر، أنا- النجمة. إن كل شيء يُنظر إليه من داخل نفسه هو الأنا.

بعد هذا كله نستطيع أن نرى الآن لماذا لا نستطيع أن نضع أنفسنا في علاقة نفعيّة مع الأنا: ببساطة لأننا لا نستطيع أن نضع أنفسنا أمامها؛ لأنه لا يمكن فسخ حالة الصداقة الحميمية الرائعة؛ لأنه بكليته صميمي.

* * *

"الأنا" وأناي

كل شيء يُنظر إليه من داخله هو أنا. إن هذه الجملة فقط يمكن أن تفيدنا كجسر إلى الفهم الدقيق للأمر الذي نبحث عنه. فواقع الأمر ليس بالأمر الدقيق.

عندما أشعر بالألم، عندما أحب أو أكره أنا لا أرى ألمي ولا أرى نفسي أحب ولا أرى نفسي أكره. لأنه لكي أرى ألمي من الضروري أن أقاطع الموقف الذي أنا متألم فيه وبذلك أتحول إلى أنا مُشاهد. إن هذه الأنا التي تشاهد الآخر المتألم الآن هي الأنا الحقيقية، التنفيذية، الحاضرة. بالمقابل فإن الأنا المتألم، ولنقل هذا بدقة، ذهبت والآن هي محض صورة، شيء ما أملكه أمامي.

هكذا نكون قد وصلنا إلى آخر درجة من هذا التحليل: إن "الأنا" ليست الإنسان في اختلاف مع الأشياء، وهي ليست هذا الكائن في اختلاف مع الكائن "أنت" أو "هو"، و"الأنا" ليست في نهاية الأمر "نفسي" التي أزعم معرفتها عندما أعمل بالقول المأثور المبهم "اعرف نفسك". إن هذا الذي أراه في الأفق يتأرجح فوق الغيوم الواسعة عند الفجر كمثل جرة ذهبية، ليس الشمس، بل صورة الشمس. وبالطريقة نفسها فإن "الأنا" التي يبدو أنني أملكها بشكل فوري هي صورة "أناي فقط".

ليس هذا هو الوقت المناسب الآن لنشن حرباً على الخطيئة الأصلية لفترة الحداثة، التي وكغيرها من الأخطاء الأصلية، وللإنصاف، كانت شرطاً

ضرورياً لنجاحات وفضائل ليست قليلة، وهنا أشير إلى الذاتيّة، المرض العقلي للعصر الذي يبدأ من الرومانسية ويقوم على الافتراض بأن أقرب شيء إليّ هو أنا، أي، إن أقرب شيء إليّ من حيث هو معرفة هو واقعي أو أنا من حيث واقع. يشير فيخته Fichte[1]، الذي كان، مبالغاً إلى درجة العبقرية، إلى الدرجة القصوى لهذه الحمى الذاتيّة، تحت تأثيره مرت فترة، في ساعة محددة من الصباح، وفي غرف الدراسة الألمانية، هرب العالم فيها من الأنا كما يخرج أحدهم المنديل من جيبه. بعد أن بدأ فيخته في دحر الذاتيّة، بدأت تتراءى في الأفق فكرة عدم القلق من هذه المشكلة.

إن هذه "الأنا" التي يسميها أبناء مدينتي أنا فلان، والتي هي أنا نفسي، لديها بالنسبة لي، في آخر المطاف، الأسرار نفسها بالنسبة لهم، وبالعكس، أي: ليس لدي أخبار أقل مباشرةً عن نفسي من الأشياء والأشخاص الآخرين. كمثل القمر الذي لا يظهر لنا إلا كتفه الكوكبي الأبيض الشاحب، إن "أناي" مارة مغطاة تمر أمام معرفتي، تاركةً إيّاي أشاهد ظاهرها فقط، إنها ملفوفة بعباءة من قماش.

غير أن أحدهم سيستغرب قائلاً: إن بين الأقوال والأفعال فرقاً شاسعاً. ويقول نيتشه: من السهل جداً أن نفكر بالأشياء ولكن من الصعب أن نصيرها.

إن هذه المسافة التي توجد بين القول والفعل؛ بين التفكير في أمر وأن نصيره هي بالضبط المسافة نفسها التي توجد بين الأنا والشيء.

* * *

---

(١) جوهان غوتليت فيخته (١٧٦٢- ١٨١٤) فيلسوف ألماني طور مثاليّة كانط. (المترجم).

الموضوع الجماليّ

نصل الآن إلى أكثر المعضلات تعقيداً: لا نستطيع أن نجعل من فهمنا موضوعاً، أي لا يمكن أن يوجد بالنسبة إلينا شيء إذا لم يتحول إلى صورة، مفهوم، فكرة، بمعنى، إذا لم يترك ماهيته، ليتحول إلى ظل، أو مخطط عن نفسه. هناك شيء واحد فحسب تربطنا به علاقة حميمية، هذا الشيء هو كينونتنا، حياتنا. غير أن هذه الحميمية مع أنفسنا عند تحولها إلى صورة تتخلى عن كونها حميمية. عندما قلت في 'أنا أمشي' بأننا نشير إلى فعل المشي المنظور إليه من داخله، كنت أقصد باطنية نسبية: بالنسبة إلى صورة حركة الجسم في المكان هي صورة حركة أحاسيسي ومشاعري كمشاعر وأحاسيس باطنية. في حين أنّ الحميمية الحقيقية من حيث هي شيء يقوم بالممارسة (الفعل) تكون على مسافة متساوية من الصورة الخارجية والداخليـــة.

لا يمكن أن تكون الحميميّة موضوعاً لا بالنسبة إلى العلم ولا إلى الفكر العملي ولا يمكن أن تكون كذلك في التمثيل الخيالي. غير أنها هي الكائن الحقيقي لكل شيء؛ الشيء الوحيد الكافي الذي يبعث فينا تأمله شعور الرضا.

لنترك الآن قضية إذا كان ممكناً ذلك منطقياً ولنترك أيضاً قضية كيف سيكون ممكناً أن نجعل من تأملنا موضوعاً، الأمر الذي يبدو محكوماً بأنه لن يصبح أبداً موضوعاً. إن هذا سيأخذنا إلى أرض الميتافيزيقيا.

لنضع أنفسنا بانتباه أمام عمل فني وليكن على سبيل المثال – المستغرق في التأمل لمايكل أنجلو– تمثال بمنتهى القداسة، صامت تحت الضوء المعتدل للكنيسة الصغيرة. ولنسأل أنفسنا ما الشيء الذي، في نهاية المطاف، يفيد كتفصيل، كموضوع أو كمادة لتأملنا؟

ليس الحجر الرخامي كصورة للواقع: ذلك أنه سيكون من الواضح بالنسبة لنا، كوننا قادرين على حجزه بكل تفاصيله على شكل ذكرى، إذ إنَّ وجوده المادي سيبدو غير مختلف. إن إدراك واقع ذلك الجسد الرخامي لا يتدخل في استمتاعنا الجماليّ أو يتدخل فقط على شكل وسيلة لكي ندرك أنه موضوعٌ خياليٌ صرف نستطيع أن ننقله بشكلٍ كامل في مخيلتنا.

غير أن هذا الموضوع الخيالي ليس هو الموضوع الجمالي أيضاً، ذلك أن الموضوع الخيالي ليس من الضروري أن يكون مختلفاً عن الموضوع الجمالي: إن الاختلاف بينهما يمكن اختصاره في أن الشيء نفسه يمكن أن نتصوره موجوداً أو غير موجود.

ولكن تمثال، المستغرق في التأمل، هو موضوعٌ عالي الجودة لا يمكن مقارنته، إنه موضوعٌ نشعر معه بعلاقة احترام لذلك الموضوع الخيالي. فهو يبدأ بالضبط حيث تنتهي كل صورة. ليس هو تلك القطعة البيضاء الرخامية، ولا تلك الخطوط والأشكال، إنه كل ما يشير إليه هذا، هو ما نراه أمامنا بحضوره الكامل بحيث لا نستطيع أن نصفه إلا بهذه الكلمات: حضورٌ مطلق.

والسؤال الآن هو: ما الفرق بين الصورة الحيّة لرجل يغرق في التفكير أمامنا وفكر تمثال 'المستغرق في التأمل؟ إن تلك الصورة الحيّة تعمل على شكل سرد لنا، إنها تخبرنا أن هنالك إلى جانبنا شخصاً يفكر: هناك دائماً مسافة بين ما تقدمه لنا الصورة وما تشير إليه. بالمقابل إننا في التمثال نرى فعل التفكير نفسه يمارس نفسه. إنه بالضبط ما لا يمكن أن يكون بالنسبة لنا حاضراً أبداً.

إنه لأمر مخطئ ومبتذل الوصف الذي يقوم به عالم جمال معاصر لهذه الطريقة الخاصة جداً للمعرفة، المعرفة عن موضوع ما، التي يقدمها لنا الفن. يقول (Lipps) أتصوّر أناي في قطعة من الرخام المصقول وتكون الحميمية في تمثال "المستغرق في التأمل" كمثل قناع لنفسي. غير أن هذا بكل تأكيد خاطئ: ذلك أنني سأكون واثقاً ومنتبهاً عندئذ إلى أنه هو التمثال ولست أنا، إنها "أناه" وليست "أناي".

إن خطأ Lipps هو نتاج الاحتكاك الذاتي الذي أُشرت إليه فيما سبق؛ كما لو أن هذه الشفافيّة الحرفيّة التي لا تُضاهى للموضوع الجمالي كان بالإمكان أن تكون لي، خارج الفن، أناي. ولكنني لا بالاستنباط، ولا بالملاحظة الذاتية، أجد حميمية التفكير كما في هذه الكتلة الرخامية.

ليس هناك خطأ أكبر من الاعتقاد أن الفن هو بديل عن الحياة الباطنية، طريقة للتعبير للآخرين عمّا يؤثر في جوفنا الروحي. من أجل هذا الشيء توجد اللّغة، غير أن اللّغة تشير إلى الحميمية ولكنها لا تقدّمها.

فلتلاحظوا معي هذه المصطلحات الثلاثة التي تدخل في كل تعبير لغوي: عندما أقول "أنا أتألم" إنه من الضروري التمييز بين:

أولاً: الألم نفسه الذي أشعر به؛ ثانياً، صورتي عن هذا الوجع، والتي لا تؤلم؛ ثالثاً، كلمة "أنا أتألم"، ما هو الشيء الذي ينقله إلى الروح هذا الصوت "أتألم" وماذا يعني؟ ليس معناه الألم المؤلم، بل معناه الصورة غير المؤلمة للألم.

إن السرد يجعل من كل شيء شبحاً لنفسه، يبعده، ينقله إلى ما وراء أفق الواقع. إن المسرود هو شيء "كان" وهذا "الكان" هو الشكل التخطيطي الذي يتركه في الحاضر ما هو غائب، إنه الحاضر لما لم يعد موجوداً، إنه جلد الأفعى المتبقي.

ولكن لنفكر معاً في ما يمكن أن تعنيه اللغة أو نظام الرموز التعبيرية الذي لا تقوم وظيفته على سرد الأشياء، وإنّما على تقديمها على أنها تقوم بالممارسة (الفعل).

إن هذه اللغة هي الفن: فهذا ما يقوم به الفن. إن الموضوع الجمالي هو حميمية من حيث هو كذلك، إنه الكل من حيث الأنا.

أنا لا أقول هنا، وأرجو الانتباه إلى ذلك، إن العمل الفني يكشف لنا سر الحياة وسر الكائن؛ بل أقول إنَّ العمل الفني يسعدنا بهذه المتعة الخاصة التي نسميها جماليّة، لأنه يظهر لنا حميمية الأشياء واضحة، يظهر واقعها الإمكاني- أمام تلك الأخبار الأخرى للعلم التي تبدو محض مخططات؛ أوهاماً بعيدةً؛ مجرّدَ رموز.

* * *

الاستعارة

عندما تقع نظرتنا على شيءٍ ما تتعرقل بسطحه وترتد بعد ارتطامها به عائدةً إلى بؤبؤ العين. إن عدم القدرة هذه على اختراق الأشياء يعطي لكل فعل إدراكي- رؤية، صورة، مفهوماً- طابعاً خاصاً من الازدواجية، من الفصل بين الشيء المعروف والشيء الذي يقوم بفعل المعرفة. فقط في الأشياء الشفافة، الزجاج على سبيل المثال، يبدو الأمر مختلفاً: إن نظري يخترق الزجاج، أي إنني أدخل تحت نطاق نوع فعل الرؤية الذي يوجد حول الزجاج ويكون هناك لحظة تطابق معه.

في الظاهر أكون أنا والشيء واحداً، ولكن هل يحدث هذا في الواقع؟ لكي تكون شفافية الزجاج حقيقية من الضروري أن أوجه نظري حوله باتجاه أشياء أخرى حيث ترتد النظرة بعد ارتطامها؛

فالزجاج الذي ننظر إليه، بجوفه الفارغ، ليس موجوداً بالنسبة لنا، إن جوهر الزجاج يقوم على أن يكون ممراً لأشياء أخرى: إن كينونته هي بالضبط أن لا يكون هو وإنما الأشياء الأخرى.

غريبٌ هذا التواضع؛ تواضع نفي الذات الخاص ببعض الأشياء! المرأة التي هي، وكما يقول سرفانتس "زجاج شفاف من الجمال" يبدو أنها محكومة كذلك بأن تكون "كينونة ليست هي". في الجسدي كما في الروحي، إذ إنَّ المرأة قد كتب عليها أن تكون ممراً معطراً لأشياء أخرى، أن تكون مخترقة من الحبيب، من الابن.

عودةً إلى ما كنا فيه: فبدلاً من أن أنظر إلى الأشياء عبر الزجاج، أجعل الزجاج هدف مهمتي، عندئذٍ سيتخلى الزجاج عن كونه شفافاً وسأجد أمامي جسداً غير شفاف.

سيساعدنا مثال الزجاج هذا على الفهم، بعقلانية، وبشكل فطري ووضوحٍ باهر، ما هو معطى لنا بالفن، لمعرفته:

شيءٌ يجمع بين شرْطي أن يكون شفافاً؛ وأن يكون الشيء الذي يظهر فيه ليس شيئاً مختلفاً، وإنّما هو نفسه.

إن هذا الشيء الذي يظهر في الزجاج، كمثل الموضوع الجمالي الذي يجد شكله الأساسي في الاستعارة. وأنا أعتقد هنا أن الموضوع الجمالي والموضوع في الاستعارة هما الشيء عينه، على الرغم من أن الاستعارة هي الشيء الجوهري، هي الخلية الجميلة.

هناك إهمالٌ غير مبرر من قبل بعض العلماء إزاء الاستعارة لاعتقادهم أنها ميدان لم يُكتشف بعد (Terra incognita) غير أنني لن أحاول في هذه الصفحات الشريدة بناء نظرية عن الاستعارة، بل سأقتصر على الإشارة إلى كيفية ظهور الموضوع الجمالي الأصيل فيها بشكلٍ واضح.

قبل كل شيء، لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ مصطلح "الاستعارة" يشير في الوقت عينه إلى عملية ونتيجة، أي إلى شكل من أشكال النشاط العقلي، والنتيجة التي تتحقق.

هناك شاعر إسباني من ليفانتي يُدعى السيد لوبيز López Picó يقول في شجر السـرو:

وكمثـل طيف اللهب الميـت

في هذا البيت توجد استعارة محفزة، ولكن ما هو الموضوع المجازي؟ ليس شجرة السرو، ولا اللهب، ولا كذلك الطيف: فهذا كله ينتمي إلى عالم من

الصور الحقيقية. إن الشيء الجديد الذي نراه، مجازيّاً، هو :"السرو طيف لهب". لكن مثل هذا السرو ليس سرواً، ومثل هذا الطيف ليس طيفاً، ومثل هذا اللهب ليس لهباً، ذلك أننا إذا أردنا أن نحفظ الشيء الذي يتبقى من السرو بعد أن يصبح لهباً ومن اللهب بعد أن يصبح سرواً، فإن الشيء المتبقي يقتصر على العلامة الحقيقيّة للتطابق التي توجد بين المسار الخطي للسرو والمسار الخطي للهب.

هذا هو وجه التشابه الحقيقي بين شيء وشيء آخر. في كل استعارة يوجد تشابه حقيقي بين شيئين، وفي كل استعارة يوجد تشابه حقيقي بين عناصرها، ولهذا السبب أُعتقدَ أن الاستعارة تقوم جوهرياً على تشبيه تام الأركان، أو ربما تقريب تشبيهيٌ للأشياء المتباعدة.

إن هذا خطأ كبير، إذ إن المسافة الكبيرة أو الصغيرة بين الأشياء لا تعني، في الدرجة الأولى، إلا تشابهاً كبيراً أو صغيراً بينها. إن الاستعارة تقنعنا لأنها بالضبط تكشف لنا توافقاً حاسماً وعميقاً بين شيئين أكثر من أي تشابه كان.

ولكننا إذا عدنا إلى قراءة بيت الشعر وركزنا انتباهنا، وألحّينا بإصرارٍ شديد وبعزمٍ كبير على معرفة الشبه الحقيقي بين هذين الشيئين: المسار الخطي لشجرة السرو، والمسار الخطي للّهب، سنلاحظ أن كل سحر وروعة هذه الاستعارة سيتلاشى، تاركاً لنا تغييراً، لافتة هندسية من دون معنى. هكذا نرى أن التشابه الحقيقي ليس هو المجازي[1].

في الحقيقة إن التشابه الإيجابي هو اللفظ الأول للعمل الاستعاري، ولكن هذا لا يكفي، إننا بحاجة إلى تشابه حقيقي، إلى تقارب تشابهي محدد بين شيئين يمكن أن يكون مُعلّلاً، ولكن بنيةٍ مغايرة لتلك التي افترضناها سابقاً.

---

(١) المجاز هو نفسه الاستعارة.

لا بدَّ من الانتباه إلى أنَّ التشابه الذي تقوم عليه الاستعارة هو غير جوهري من زاوية الواقع. ففي مثالنا، إن تطابق المسار الخطي بين السرو واللهب هو بشكل من الأشكال عرضيٌّ، ولا معنى له بالنسبة إلى كل واحد من العناصر، ونحن لا نتردد في اعتباره مجرد ذريعة.

إن الآلية هي على الشكل التالي: نريد أن نشكّل موضوعاً نسميه "شجرة السرو الجميلة" في اختلاف مع السرو الحقيقي. لأجل القيام بهذا لابدَّ من أن نُخضعه إلى عمليتين: أن نتحرر من السرو كواقع مرئي وفيزيائي، أي أن نُلغي السرو الحقيقي؛ والعملية الثانية، أن نمنحه هذه الخاصية الجديدة التي تعيره طابع الجمال.

ولكي نحقق هذا لا بدَّ لنا، أولاً، أن نبحث عن شيءٍ آخر يتشابه معه السرو، بشكل حقيقي، في إحدى صفاته، وهذه الصفة غير مهمة لكليهما. إننا انطلاقاً من تطابقهما غير المهم نؤكد تطابقهما المطلق. غير أن هذا غير معقول، ومستحيل، ذلك أنَّ اجتماعهما في توافق ثانوي، غير جوهري، سيؤدي إلى اعتراض بقية الصفات الأخرى لكل منهما هذا التكامل رافضةً إيّاه. وبهذا الشكل فإن التشابه الحقيقي بينهما سيكون في حقيقة الأمر وسيلة للإشارة والتشديد على الاختلاف الحقيقي بين هذين الشيئين، وبذلك يتوضح لنا أنه أنّى يوجد تطابق حقيقي لا توجد استعارة. في هذا يكمن الإدراك الواضح لعدم التطابق.

لقد نبه ماكس موير إلى أن الاستعارة، في الكتابات الهندوسية، لم تجد حتى الآن كلمة "مثل" لكي تكشف إبهامها الشديد. ولكنه بالمقابل يقدّم لنا آلية العملية المجازية، في الهواء الطلق لكي نحضر لحظة نفي التطابق.

فبدلاً من أن يقول الشاعر الهندوسي جملة، "إنها صلبة مثل الصخر"، يقول، "إنها صلبة، ولكنها ليست من صخرة". يبدو في هذا وكأنه يقول إن

الصلابة هي فقط صفة الصخر، ولكن الصلابة أيضاً صلبة، وبالتالي فإن هذه الصلابة الجديدة، والتي ليست هي صلابة الصخر، هي من نوع آخر. إن الأمر مشابه لقول الشاعر "الطعام ليس لذيذاً" هو لذيذ، ولكنه ليس باللذيذ جداً (طعام فاخر)، كذلك هو القول، إن الملك حنون، ولكنه ليس أبي[1] وكذلك القول إن البقرة تخور ولكنها ليست ثوراً.

جرى الحديث كثيراً في المنطق القديم عن طريقة "نفي النفي" الذي هو في الوقت نفسه تأكيدٌ لشيء آخر. وهكذا هو الأمر هنا، إن السرو- اللهب ليس سرواً حقيقياً، ولكنه شيء جديد يحفظ من شجرة السرو الفيزيائية كقالبٍ عقلي- قالب تُحقن فيه مادة جديدة ليس لها علاقة أبداً بشجرة السرو، جسم طيف اللهب الميت. وبالعكس، فاللهب يترك حدوده الواقعية الدقيقة – التي تصنع منه لهباً فحسب – لكي يسيل في قالب مثالي محض، إلى لهب على شكل نزعة خيالية.

إن نتيجة العملية الأولى هي، بالتالي، إبطال الأشياء فيما هي فيه من صور حقيقية. إنّنا بضرب هاتين الصورتين، بعضهما ببعض، نكسر قشرتيهما القاسيتين، وبذلك فإن الجسم الداخلي لهما سيكون في حالة من النعومة تسهّل تحوّله وتقلّبه، وبذلك يكتسب صورة وبنية جديدتين. إن الشيء السرو والشيء اللهب يبدأان عندئذٍ بالسيلان ويتحولان إلى نزعة سرو مثالية ونزعة لهب مثالي. خارج نطاق الاستعارة، وفي التفكير الشعري المضاعف، إن كل واحد منهما، هو في نهاية المطاف، نقطة وصول إلى إدراكنا، إنهما موضوعا هذا التفكير الشعري. ولهذا السبب إن الذهاب باتجاه أحدهما يستثني

---

(١) انظر ماكس موللر: "أصل الدين وتطوره" ص، ١٧٩.

الآخر. غير أن الاستعارة عندما تصرّح عن تطابقها الصريح، بنفس القوة التي تصرّح فيها عن عدم تطابقها، إنما تقودنا إلى عدم البحث عن ذلك التطابق الذي تكون فيه الصورتان وكأنهما صورٌ حقيقية؛ وكأنهما حدودٌ حقيقية، وبالتالي، تدفعنا في هذا إلى أن نصنع من هذه الحدود والصور الحقيقية مجرد نقطة بداية، جسم، علامة بعيدة تشير إلى التطابق الذي يمكن أن نجده في موضوع جديد: شجرة السرو التي بإمكاننا أن نتعامل معها على أنّها لهب.

أما بالنسبة إلى العملية الثانية: فبعد إدراكنا أن التطابق لا يتم بين الصفات الحقيقية أو الواقعية التي توجد بين الصورتين، تصر الاستعارة عندئذٍ، بعنادٍ، على عرض هذا التطابق لنا، كما أنها تدفعنا إلى عالمٍ آخر حيث يمكن خلق تطابق ممكن بينهما.

إن انتباهاً بسيطاً سيؤدي إلى معرفة طريق هذا العالم الجديد حيث أشجار السرو تبدو لهباً.

لكل صورة، إذا جاز التعبير، وجهان. واحد هو صورة هذا الشيء أو ذاك، والآخر من حيث هو صورة، هو شيء لي، أملكه. أنا أرى السرو، أنا أملك الصورة، أنا أتخيل السرو، بحيث أنه، بالنسبة للسرو هو فقط صورة؛ ولكن بالنسبة إليّ هو حالة واقعية، إنه لحظة من أناي، من كينونتي. وبينما يتمّ الفعل الحيوي الخاص بي، وهو رؤية السرو، يكون هو الشيء الموجود بالنسبة لي؛ لعلها الأنا هي التي تشكّل بالنسبة لي سراً مجهولاً؟. ذلك أن السرو من ناحية، هو اسم شيء، ومن ناحية أخرى هو فعل – رؤيتي للسرو. إن هذا الفعل– فعلي، إذا أراد أن يتحول إلى موضوع إدراكي أنا، لا بدّ عندئذٍ من أن أتوضع، إذا جاز التعبير، وظهري إلى السرو، ومن السرو، في اتجاه معاكس لما سبق، وهكذا أنظر إلى

داخل نفسي وأرى السرو من دون حركة يتحول إلى فعل خاص بي، أنا. ولنشرح ذلك بعبارة أخرى، إنه من الضروري إيجاد وسيلة تدخل فيها كلمة 'السرو' المعبرة عن اسم، في ذوران؛ تصبح من خلاله فعلاً؛ أي، تأخذ قيمة فعليّة.

تُسمّى كل صورة، كحالة تدفينية لي، كتنفيذ لأناي، شعوراً. يقترف علم النفس في هذا الموضوع خطأً كبيراً فهو يطلق هذا الاسم- شعور- على حالات السعادة وعدم السعادة، الابتهاج والحزن فحسب. إن كل صورة موضوعية عندما تدخل ضمن إدراكنا، أو بدءاً منه، ينتج عنها ردة فعل ذاتية - كمثل العصفور الذي بوقوفه على أحد الأغصان يقوم بأرجحته وهزه، كذلك الأمر عند فتح وإغلاق التيار الكهربائي فإن هذا يثير تياراً جديداً وفورياً.

غير أنّ ردة الفعل الشخصية أو الذاتيّة ليست إلا فعل الإدراك عينه، سواء أكان رؤية، ذكرى، تفكير...الخ. لهذا السبب بالضبط لا ننتبه إليه، إذ علينا أن نتجاهل الموضوع الموجود لكي ننتبه إلى فعل الرؤية الذي نقوم به، وبالتالي، نستنتج هذا الفعل. ولكن لنتذكر ما قلناه أعلاه: إن الحميمية لا يمكن أن تكون موضوعاً مباشراً لنا.

عودةً إلى مثالنا: إذا دُعينا في أول الأمر إلى التفكير فقط في شجرة السرو، ومن ثم تُنزع الشجرة من أمامنا ويُوضع مكانها، طيف لهب. سنرى، بطريقة ما، صورة الشجرة عبر صورة اللهب، سنراها كأنها لهبٌ، وبالعكس. أي أن كل واحدة من هذه الصور تستثني الأخرى، ذلك أنهما صورتان غير شفافتين. ولكن، في الحقيقة، عند قراءة بيت الشعر هذا سنفهم، بعد هذا كله، إمكانية الاندماج التام بينهما، بمعنى، أن إحدى الصور، يمكن أن توجد في المكان عينه الذي توجد فيه الصورة الأخرى، دون أن تتخلى عن كونها هي: إننا في شفافية تتحقق أمام المكان الوجداني لكل منهما.

إن شعور- السرو، شعور- اللهب متطابقان[1]. لماذا؟ لا نعرف لماذا، إنه الفعل اللاعقلاني للفن، إنه تجريبيّة الشعر المطلقة.

كل استعارة هي اكتشاف لقانون من قوانين الوجود، وبعد خلق الاستعارة، نظل نجهل سببها؟ نشعر ببساطة، تطابقاً، نعيش عملية "السرو- اللهب".

نكتفي بهذا القدر من التحليل لهذا المثال. فقد وجدنا فيه موضوعاً مؤلفاً من ثلاثة عناصر أو أبعاد: الشيء السرو، الشيء اللهب- اللذان يتحولان إلى مجرد ملكيات لشيء ثالث- وهو المكان الوجداني، أو شكل الأنا لكل منهما.

تعطي الصورتان للجسم الجديد المذهل طابعاً موضوعياً؛ وقيمته الوجدانية تعيره طابعاً من العمق، من الحميميّة.

وإذا ما انتبهنا إلى ضرورة التأكيد والتشديد، بشكل متساوٍ، على كلتا الكلمتين، نستطيع أن نسمي الموضوع الثالث "السرو الوجداني".

هذا هو الشيء الجديد المكتسب- الذي هو بالنسبة للبعض رمز للواقع الأسمى. لذلك وكما يقول (Carducci):

إنها الاستعارة ملكة
من الولادة ومن الانتصارات
إنها الحقيقة الأنيقة القوية المقدسة
التي توجـــد.

---

(١) إن كلمة " استعارة"- شفافية، تغيير المكان،- تشير إيثمولوجياً إلى وجود شيء مكـــان شيء آخر: "وكأنها موضوعة في أماكن غريبة" كما يقول شيشرون. غير أن الشفافيّة في الاستعارة دائماً ما تكون تبادلية: السرو هو لهب، واللهب سرو- الأمر الذي يوحي إلى أن المكان الذي توجد فيه كل واحدة منهما ليس مكان الأخـــرى، ولكنـــه مكـــان وجداني، إنه المكان نفسه لكليهما. الاستعارة تقوم، إذاً، على تغيير مكان شيء ما من مكانه الواقعي إلى مكانه الوجداني.

الأسلوب أو رية الفن

إنَّ فكرة أخيرة هي التي دفعتني إلى أن أكمل. إن المذهب العلمي للجمال يميل تقريباً إلى تعريف الفن– بعبارة أو بأخرى– على أنه تعبير عن الداخل الإنساني، مشاعر الكائن ووجدانه. لن أثير في هذه الصفحات جدلاً حول هذا الرأي العام المُجاز، ولكنني ببساطة سأشير إلى نقطة الاختلاف بينها وبين الصفحات السابقة.

ليس الفن مجرد نشاط من التعبير عن المعبّر عنه، مع أن اللا معبر عنه موجودٌ، قبلاً، كواقع. في التحليل الموجز لآلية الاستعارة الذي قمت به أعلاه، لم تكن المشاعر هدف العمل الشعري. إنه لخطأ، خطأ مفتعل، أن يُعبّر في عمل فني عن شعور حقيقي. في مثالنا، الموضوع الجماليّ هو، حرفياً موضوع، ذلك الذي أسميناه 'السرو الوجداني'، بحيث أن الشعور هو في الفن رمزٌ، طريقة تعبير، ليس المُعبر عنه، إنما مادة جديدة لجسمانيّة جديدة فريدة من نوعها. 'دون كيشوت' ليس شعوراً لي، ولا شخصاً حقيقيّاً أو صورة شخص حقيقي: إنه شيء جديد يعيش في نطاق العالم الجماليّ المختلف تماماً عن العالم الفيزيائي والعالم السيكولوجي.

ما يحدث هو أن الوظيفة التعبيرية للغة تقتصر على التعبير بصور (كالصور الطنانة، أو المرئية للكلمات) عن صورٍ أخرى، كالأشياء والأشخاص والمواقف والمشاعر التنفيذية، والشكر لها إذ إنها تعطي للمعبر عنه طابع القيام بالتنفيذ والممارسة. نستطيع القول إنَّ اللغة إذا كانت تحدثنا عن الأشياء، أي تشير إليها ببساطة، فإن الفن ينجزها. لا يوجد إزعاج إذا حفظنا للفن عنوان المهمة التعبيرية شريطة الاعتراف بقوتين مختلفتين في التعبير: التلميحيّة؛ والتنفيذية.

نصل إلى نتيجة أخرى ذات أهمية كبيرة، فعلى الرغم من كل ما قلناه فيما سبق: إن جوهر الفن هو عدم التنفيذ والتحقيق. قد يمكن، داخل نطاق العالم الجماليّ، وجود فرص لتصنيف النزعات المختلفة بين واقعية ومثالية، ولكن دائماً على أساس الفرضيّة الحتميّة أن جوهر الفن هو إبداع موضوعية جديدة ولدت من التحطيم والحذف المسبق للموضوعات الواقعيّة. بالتالي هذا يعني أن الفن هو غير واقعي بشكل مضاعف: أولاً، لأنه غير واقعي، لأنه شيء مختلف تماماً عن الواقع؛ وثانياً، لأن هذا الشيء المختلف والجديد، والذي هو الموضوع الجمالي، يحمل في داخله كعنصر من عناصره، سحق الواقع. ولما كان السبب الثاني يأتي دائماً بعد السبب الأول، فإن مساحات الجمال تبدأ فقط عند نهايات العالم الواقعي.

في تحليلنا لمثال الاستعارة السابق أوضحنا كيفيّة انتهاء كل شيء عند تحويل مشاعرنا إلى وسائل للتعبير، تحديداً فيما تحتويه هذه الأشياء على مشاعر غير معبر عنها. إن آلية تحقيق هذا الشيء قامت على تشويش نظرتنا الطبيعية للأشياء، بحيث إنه بمساعدة هذا التشويش يتحقق التأثير الحاسم بأن يصبح الشيء العادي بالنسبة لنا غير مرئي: القيمة الشعورية للأشياء.

هكذا نرى أن هدم الهيكلية الواقعية للأشياء، وهيكلتها الجديدة أو تفسيرها الوجداني هما وجهان للعملية نفسها.

إن الموهبة الخاصة لدى كل شاعر في عدم جعل الأشياء تتحقق تدعى الأسلوب. وإذا نظرنا إلى الأمر من جهة أخرى ورأينا أن عدم تحقيق الأشياء لا يتم إلا من خلال خضوع جزء الصورة الذي يرى الشيء إلى جزء الصورة نفسها الذي يحتوي الذاتية، الوجدانية، انغماس الأنا، سنفهم أننا استطعنا أن نقول: إنّ الأسلوب هو الإنسان.

ولكن يجب أن لا ننسى أن هذه الذاتيّة لا توجد إلا وهي تتعامل مع الأشياء، ولا تظهر إلا في التشويهات الداخلة على الواقع. بعبارة أوضح: إن الأسلوب يأتي من شخصية 'الأنا'، ولكنه يتحقق في الأشياء.

'الأنا' عند كل شاعر هي بمثابة معجم جديد، لغة جديدة تصلنا من خلالها موضوعات جديدة مثل 'السرو – اللهب'، لم نكن نعرف عنها شيئاً.

في الواقع نستطيع أن نملك الأشياء قبل الكلمات، نستطيع أن نراها، أن نلمسها قبل أن نعرف اسمها أو ما تشير إليه.

في المدار الجماليّ يوجد الأسلوب، الكلمة، اليد، والعين: فقط من خلال ذلك نستطيع أن نعرف أخبار المخلوقات الجديدة. ما يقوله الأسلوب لا يستطيع أن يقوله أي شيء آخر.

هناك أساليب لغوية غنية يمكنها أن تُخرج من حجر مجهول أعداداً لا تحصى من الأسرار، وهناك أساليب تحتوي على ثلاث أو أربع كلمات، ولكن بفضلها وصل إلينا جزء من الجمال لم يولد بعد.

كل شاعر حقيقي، ذو أسلوب شحيح أو غني، لا يمكن تبديله، لهذا السبب. العالِم قد يتخطاه عالم يليه ولكن الشاعر: لا يمكن تخطيه أبداً. في المقابل، يتضح لنا الآن سبب التنافر والتناقض مع كل تقليد في الفن. فبينما يعطي العلم قيمة، بالضبط، إلى كل ما يمكن أن يتكرر، يكون الأسلوب دائماً فريداً.

أشعر دائماً، لهذا السبب، بانفعال ديني عندما يفاجئني في قراءة أعمال شعرية حديثة –وهو أمر أقوم به في الساعات الوفيرة الزائدة – شيء فيما وراء فضائل الكمال، التناغم والتصحيح، أنين أولي لأسلوب يُنبت ضحكة غامضة أولى لتربة فن جديدة صغيرة، على أمل أن العالم سوف يزداد غنىً بالنسبة لنا.

«العابر» أو ربة فن جديدة

هذا هو كتاب 'العابر' للشاعر موريذو فيا بالنسبة لي. يوجد في هذا الكتاب قصيدة بعنوان 'في الغابة المتوهجة' ينبغي على القارئ أن يقرأها بخلوة تامة مع النفس. يوجد فيها شعر خالص، لا يوجد فيها شيء سوى الشعر.

إن هذا الكتاب متحررٌ من أدنى وجود للواقع حيث الرمزيّةُ، عادةً، ترغب في إعطاء طابعٍ للأشياء. لا يحتوي هذا الكتاب حتى على هذا الطابع (كما يحدث عادةً في التراكيب الوصفية التي تسبق القصيدة).

غير أنه من بين جميع هذه الخصائص العضوية التي يحتوي عليها الكتاب توجد واحدة غير واقعية: إنها العبير. إننا من أجل إدراكها نبحث عن ذاتية؛ نشعر أنه يجب علينا أن ننعزل عن المحيط الخارجي الذي يمسكنا ويقيدنا في النسق النفعي للواقع. من أجل ذلك نغلق أعيننا ونأخذ نفساً عميقاً بهدف أن نبقى للحظة وحيدين مع هذا العبير. إن شيئاً مشابهاً لهذا يتطلبه فهم القصيدة المذكورة المؤلفة من جسدٍ مقدس.

من هذا العمق القدسي للغابة تضحك لنا ربة جديدة ترغب أن تكبر، وتأمل في يوم من الأيام أن تصل إلى الكمال.

في أرضنا المقفرة المتقدة ستزهر وردة.

◆ ◆ ◆

آدم في الجنة

إلى أستاذي فرانسيسكو ألكانترا

I

ماذا سيقول صديقي العزيز ألكانترا عندما يتفاجأ بي في حقله وأنا أسرق ثمرته؟ في الحقيقة عندما نبدأ بالتحدث عن ما لا نفهمه جيداً نشعر بذلك الاضطراب الشديد الذي يلسع كل من يدخل من دون إذنٍ إلى ملكيّةٍ ليست له: إنَّ قانونَ الملكية الذي يخرّب لنا المزروعات من خطى أقدام رجل يخالف هذا القانون، ونظراتنا تبحث من وراء الحواجز والأسوار المغطاة بالنباتات دائماً عن الرجل المسؤول لكي يُطرد خارجاً.

ولكن ألكانترا يحب الرسم جداً إلى درجة أنه يُسعد أيضاً إذا جرى الحديث بطريقة غير متقنة وغير محترمة عن مهنته، ولكن في نهاية الأمر، إن عدم الاحترام هو طريقة تعامل.

في أية حال لا أعتقد أنه أمر ضار أن يقوم الإنسان بمحاولة شريفة للغوص فيما لا يعرفه. فأنا على سبيل المثال أحاول أن أوضح لنفسي أصل تلك الانفعالات التي تنبعث من لوحات زولوواغا[1] في المرة الأولى التي

(١) إغناسيو زولوواغا (١٨٧٠-١٩٤٥) رسام إسباني، اتسم فنه بالطابع القومي. (المترجم).

رأيتها لا شيء أكثر. بعد ذلك سيقول الرسامون ما هو صائب من هذه التأملات، ذلك أنهم، في الحقيقة، هم الوحيدون الذين يفهمون الرسم؟ الجاهلُ في أمور الفن يقف أمام لوحة فنيّة دون أي رأي مسبق، ولكن هذه الوقفة ستكون وقفة إنسان الغابة، ذلك أنه من دون رأي مسبق لا يمكن تشكيل الأحكام، إننا بالآراء المسبقة وفيها فقط نتمكن من إيجاد العناصر اللازمة للحكم. المنطق، الأخلاق، والجمال تلكم، حرفياً، أحكامٌ مسبقةٌ بفضلها تمكّن الإنسان من البقاء عائماً على سطح عالم الحيوان، ومتحرراً من البحيرة الصناعيّة، راح يصنع الثقافة بحريّة تامة، وبعقلانية، دون أي تدخل لماهيات صوفيّة أو لإيحاءات غير تلك الإيحاءات الإيجابية الموحاة لإنسان اليوم مما فعله إنسان الأمس. إن الآراء المسبقة الأولية للآباء تنتج نزعات أحكام تفيد كآراء مسبقة لجيل الأبناء، وهكذا في تزايد كثيف على مدى التاريخ. لا يوجد لدينا ثقافة من دون هذا التكاثف التقليدي المتوارث للآراء المسبقة.

الرسامون هم ورثة التراث التشكيلي: فلنحفظ لهم الحق بالحكم على الرسم بينما نعطي لأنفسنا الحق في المحاولة لاكتساب رأي مسبق ينظم لنا حساسيتنا للضوء، للون وللشكل. إن الرغبة أمام لوحة "القديس ماوريسيوا" للرسام الإسباني ال غريكو (El Greco) في العودة إلى الرؤية البدائية للأشياء، ستكون بمثابة تحليل عبثي لوقفة فرد غير محترمة.

ما يميز لوحات زولوواغا هي أننا بالكاد نقف أمامها حتى نبدأ بالحوار والنقاش عنها، كما أننا نجد أنفسنا مرتبكين ومتخبطين أمام القضية التالية: هل إسبانيا هكذا أم أنها ليست هي؟ إننا وكما نرى لا نتحدث عن الرسم: إننا لا نتناقش ما إذا كانت الأيادي أو بشرة الأشخاص تتوافق مع الواقع خارج لوحاته. إن هذه القضية التشكيلية للواقع تبقى مهجورة كمثل كيس سقطت من جوفه أونصات ذهبية. لا يوجد إثبات أدق من أن زولوواغا لا ينتهي حيث ينتهي رسمه؛ إنه لا يستهلك شخصيته في عمله.

أبعد من حدود المهنة والحرفة، يستمر زولوواغا في محاولة عمل شيء يفوق حدود الخطوط والألوان، شيء يكون الواقع فيه محل نقاش وتناقض.

فلنلاحظ جيداً: في أول الأمر نجد أنفسنا أمام تصميم أولي لضربات الريشة توجد فيه أشياء العالم الخارجي؛ إن هذا التصميم الأولي للوحة ليس خلقاً، إنّما هو محض نسخ. إننا من ورائه نلمح بالضبط حياة داخلية في اللوحة: فوق ضربات الريشة هذه يطوف عالم من الوحدات المثالية التي يعتمد عليها ويدخل فيها؛ إن هذه الطاقة الداخلية للوحة ليست مستمدة من أي شيء، إنها تولد في اللوحة وتعيش فيها فقط إنّها اللوحة.

في العموم يوجد رسامون يرسمون أشياء، وآخرون مستفيدون من لوحات مرسومة، يبدعون لوحات. إنّ ما يشكل هذا العالم في الدرجة الثانية، والذي نسميه اللوحة، هو شيء تقديري محض: اللوحة تتألف من أشياء، إن ما فيها بالإضافة إلى ذلك ليس شيئاً، وإنّما وحدة، عنصر غير واقعي من دون أدنى شك وبالتالي لا نستطيع البحث في الطبيعة عن أي انسجام معه. إن التعريف الذي لدينا عن اللوحة قد يكون إلى حدٍّ ما جيّد: الوحدة بين أجزاء الرسم. نستطيع أن نستخرج أجزاء الرسم، بطريقة أو بأخرى، من ما يسمى الواقع، بنسخه. ولكن، هذه الوحدة من أين تأتي؟ هل هي لون؟ هل هي خط؟ الخط واللون هما شيئان، ولكن الوحدة ليست شيئاً. كذلك السؤال: ما هو الشيء؟ هل هو قطعة من العالم؟؛ إذ إنّه لا يوجد شيءٌ وحيد، وكذلك لا يوجد شيء فريد ومنفصل. إن كل شيء هو جزء من شيء أكبر يشير إلى كل الأشياء الأخرى التي بسببها يكون له حدود ونهايات. إن كل شيء هو علاقة بين أشياء أخرى، لذلك إن الرسم بشكلٍ جيد لشيءٍ ما ليس، وكما افترضنا سابقاً، عملاً بسيطاً يقتضي نسخه، بل من الواجب، سلفاً، الكشف عن صيغة علاقته مع الأشياء الأخرى، أي الكشف عن معنى، قيمة.

إن الدليلَ على أنَّ الأشياء ليست إلا قيمةً أو معنىً واضحٌ: فلنأخذ شيئاً ما ولنطبّق عليه أنظمة مختلفة للتقييم، وكذلك ليكون هناك أشياء أخرى مختلفة في مكان شيء واحد. لنقارن ما هي الأرض بالنسبة لعامل المزرعة، والأرض بالنسبة لعالم فلكي:

يكفي عامل المزرعة أن يدوس التراب الأحمر للأرض ويقوم بنبشه بوساطة المحراث، إن أرضه هي طريق، عبارة عن خطوط، أراضٍ مزروعة. في المقابل نرى أنَّ عالم الفلك يحتاج إلى تحديد المكان الذي تحتله الكرة الأرضية في كل لحظة داخل الفرضية الضخمة للمكان الفلكي: إن وجهة النظر الدقيقة تجبره على تغييرها إلى عملية رياضية مجردة في حالة من الجانبية الكونية. إن هذا المثال يمكن أن لا ينتهي.

هكذا نجد أنَّ لا وجود لواقع مفروض وحيد وغير قابل للتبدل يمكننا أن نقارن به مضمون الأعمال الأدبية: بل يوجد العديد من الحقائق كوجهة نظر. إن وجهة النظر تخلق البانوراما. هنالك واقعٌ لكل الأيام مؤلف من نظام من العلاقات المنحلّة، المتقاربة والغامضة التي تكفي عادات العيش اليومي. وكذلك يوجد واقع علمي قائم على نظام من العلاقات الدقيقة، مفروض بسبب الحاجة إلى الدقة. إن رؤية وملامسة الأشياء ليست في نهاية الأمر إلا طرقاً للتفكير بها.

فلنتخيلوا معي رساماً ينظر إلى الأشياء من وجهة نظر يومية ابتدائيّة: سيرسم عيِّنات. أو من وجهة نظر علميّة: سيرسم في هذه الحالة مخططات لكتب الفيزياء. أو من وجهة نظر تاريخية: سيرسم لوحاً لكتاب. كمثال على ذلك: مورينو كاربونيرو. لا تستغربوا شجاعتي في ذكر أمثلة. إن ناقداً متميزاً أمام لوحة 'الرماح Las lanzas' وجد نفسه مضطراً إلى تقديم تأكيدات مماثلة: تبعاً له، دون أية علاقة لي بالموضوع، كان يبحث عن لوحة في لوحة 'الرماح'، فوجد صفحة مدهشة من تاريخ الثقافة الإسبانية.

أنا لا أعرف شيئاً عن هذا على الإطلاق: أنا فقط أحاول الحديث عن ما يجب أن يُسمى رساماً، فناناً، مصوراً.

تكمن المشكلة، وكما يبدو لي الأمر، في تحديد أي نوع من العلاقات ستكون جوهرياً هذه الرسومات؟، ذلك أن الأشياء ليست إلا علاقات. لقد قلنا في بداية حديثنا إنه لفخر بالنسبة لزولوواغا أن يفاجئنا أمام لوحته بمناقشة إذا ما كانت إسبانيا تبدو كما يرسمها أم أنها مختلفة؟. غير أنّ هذا المجد يبدو ملتبساً ذلك أنّ إسبانيا هي فكرة عامة، مفهوم تاريخي. لقد تعود الكاتب دائماً على التعاطف مع اللوحات التي تثير أفكاره؛ إنه يشكر دائماً كونها تسهّل عليه الكتابة.

هل يرسم زولوواغا أفكاراً عامة؟ هل بنى هذا العالم الداخلي في لوحاته، الذي يعليه شأناً عن العوالم المنسوخة، من خلال نظام من العلاقات الاجتماعية؟

الشك كبيرٌ جداً، ذلك أنّ اللوحة التي تُترجم فوراً على شكل صيغ أدبية أو إيديولوجية ليست بلوحة، ليست شكلاً تمثيلياً. إن الشكل التمثيلي ليس فناً مستقلاً وجاداً، بل هو مجرد لعبة نرضى بها كوننا نقول بشكل غير مباشر ما يمكن أن يقال بشكل جيد، ليس فقط بشكل غير مباشر، بل أيضاً بطرق أخرى كثيرة.

كلا، في الفن لا يوجد لعب. إن كل فن ضروري يقوم على التعبير عمّا لم تستطع البشريّة بتاتاً التعبير عنه بطريقة أخرى. لقد أربك النقد الأدبي الرسامين دائماً خصوصاً منذ أن أحدث ديدرو دينيس النوع الهجين من كاتب – ناقد الفن، كما لو أن السهولة في تحويل مضمون عمل جماليّ إلى شكل تعبيريّ آخر ليست الاتهام الأخطر والأكبر ضدها.

بين فن النسخ الذي يمتلكه زولوواغا وقدرته الاجتماعية هل يوجد مكان لرسام؟ هل سيفيدنا كمثال لفنان تشكيلي؟

نعرف جيداً أن الوحدة المتعالية التي تنظم اللوحة ليست فلسفيّة، رياضية، صوفية أو تاريخيّة، بل هي ببساطة تصويرية نقية. عندما نشتكي من نقص التعالي الذي يصيب الرسامين، لا يعني هذا أننا نطلب من اللوحة التحول إلى دراسات ميتافيزيقيّة واضحة.

II

للبحث عن صيغة تعرّف مفهوم الرسم وتثير إشكالاً كتبت مقالة "آدم في الجنة". في الحقيقة لا أعرف لماذا أطلقت عليها هذا العنوان، ذلك أنني عند الانتهاء وجدت نفسي ضائعاً في هذه الغابة المظلمة للفن التي تراءى فيها فحسب عميان كمثل هوميروس. في هذا الارتباك الذي كنت فيه خطرت في بالي صداقة قديمة: الدكتور (Vulpius) فلبيوس، ألماني ودكتور في الفلسفة. كثيرة هي المرات، كنت أفكر، التي حدثني فيها هذا الرجل اللطيف والميتافيزيقي عن الفن. اعتدنا التنزه يومياً في الحديقة الحيوانية الرطبة المليئة بالعشب الأخضر الغامق والمزروعة بالأشجار الطويلة المظلمة في مدينة (Leipzig). في بعض الأحيان كانت النسور تقوم بدورة فيلقية وإمبراطورية في حين كان الأيل الأمريكي يئن شوقاً إلى الأماكن الواسعة الباردة، ولم يكن غريباً أن نرى حينئذٍ أزواجاً من البط تتخبط فوق المياه ببربرات وصرخات عالية لتصبح فضيحة لبلد الحيوانات الكبيرة والخجولة المخلص.

لقد كانت ساعات عميقة تمر ببطء: الدكتور (Vulpius) لم يكن يتناول في حديثه إلا الجماليّة وقد صرح لي برحلته إلى إسبانيا أن الجمالية بشكلها النهائي، بالنسبة له، يجب أن تخرج من بلدنا. فالعلم الحديث هو من أصل إيطالي فرنسي؛ والألمان أبدعوا علم الأخلاق وبرروا ذلك بالامتنان الأخلاقي واللاهوتي علماً أنه تنقصهم الأخرى؛ أما الانكليز فقد أسعفتهم السياسة. هكذا كان يقول لي في الرد على الكثير من الموضوعات، بينما كان موظف

الحديقة، يبطءٍ يُفقد الصبر، يبرد الجلد المتصلب لقدم الفيل الأمامية، والفيل غارقٌ في التفكير.

طلبت من صديقي أن يكتب شيئاً يمكن أن يكون ملائماً لتبرير عنوان هذه المقالة. لا أخفي أن ما أرسله إليّ كان طويلاً ومتْقناً، أو كما نقول نحن عندما لا يهمنا شيء ولا حتى السطحيّ فيه: إنه عميق جداً. ولكنني على الرغم من ذلك أدعو عزيزي القارئ المهتم بالقضايا الفنيّة أن يقرأ ما سيأتي وأن يتأمله لبعض الوقت.

* * *

III

اعتاد المغرمون بالفن على الشعور بعدم الاكتراث للجمالية. يمكن شرح هذه الظاهرة بسهولة: تحاول الجماليّة ترويض ظهر الفرس بيغاسوس[1] الهائج؛ تحاول أن تُدخل في مربع المفاهيم الفيض الذي لا ينضب للمادة الفنيّة. إنّ الجماليّة هي مربع الدائرة[2]، وبالتالي فهي عمليّةٌ سوداويةٌ محزنةٌ.

لكن ليست هناك طريقة لنحصر في مفهوم ما عاطفة الجميل الذي يهرب من بين الشقوق، يطير، يتحرر كمثل الأرواح السفلية لأولئك الذين يحاول عبثاً حارس الشعوذة والسحر الأسود مطاردتهم من أجل حبسهم في بطن القارورة. في الجماليّة غالباً ما ننسى شيئاً بعد أن نغلق الصندوق، وإنه لمن الضروري أن نعود من جديد لكي نفتحه ونعود من جديد لنغلقه، أي في نهاية الأمر البداية من جديد.

هكذا نرى أن الملاحظة الجماليّة غير كافية أمام العمل الفني، ذلك أنّها تقدّم نفسها، بخجلٍ ورعونةٍ وخنوعٍ، كأنّها منتميةٌ إلى عالمٍ سفلي حيث كل شيء فيه قذر ومبتذل.

لابدَّ لنا أن نأخذ بعين الحسبان كل هذا عندما نفكر في الفن. فالفن هو مملكة الشعور وداخل بناء هذه المملكة يستطيع الفكر فقط أن يسكن كل ما هو

---

(١) بيغاسوس فرس مجنح جعل الماء يتدفق برفسة من حافره من نبع هيبوكرين كما تقول الأسطورة اليونانية. (المترجم)

(٢) المقصود بمربع الدائرة هو عملية مستحيلة. إذ لا يمكن رسم مربع داخل دائرة.

عاميّ ومبتذل؛ أن يمثّل السوقيّة. في العلم والأخلاق المفهوم يكون أسمى وأعلى: إنه القانون، فهو الذي يبني الأشياء. في المقابل يقتصر دوره في الفن على كونه مجرد مرشد محض، موجه، كتلك الأيادي الساخرة المرسومة على اللوحات عند دخول إحدى المناطق حيث يُكتب عليها: "من هنا الطريق إلى كـــذا".

هكذا يمكننا شرح الازدراء الذي يشعر به المولعون بالفن إزاء الجماليّة، إذ إنها تبدو لهم قديمة النزعة، مراعية للشكليات، لا قيمة لها، تفتقر إلى التسلية والخصوبة؛ إنهم يأملون أن تكون أجمل من اللوحة أو الشعر. غير أن أولئك الذين يعرفون جيداً معنى الغوص في أمور كمثل هذه الأمور، تكون الجمالية بالنسبة لهم على قدر من الأهمية يساوي العمل الفنيّ نفسه.

❖ ❖ ❖

IV

لابدَّ لنا من أجل الغوص في معنى الفن تحديد موضوعه الأساسي ذلك أن كل فن يولد بسبب اختلاف الضرورة الجذرية للتعبير التي توجد في الإنسان، والتي هي الإنسان. وهكذا، فإن حواس الحيوان هي قنوات خاصة تفتحها الحساسية الضرورية من خلال المادة المتجانسة: حاسة اللمس.

لم يكن العصب البصري ولا شبكية العين للجهاز البصري هما اللذان أنتجا الرؤية الأولى: لقد كانت حاجة الرؤية، الرؤية نفسها، هي التي خلقت الأداة. إن عالماً من الأنوار الممكنة تفجر في الحيوان البدائي، ولمّا كان هذا العالم الفائض غير جديرٍ بالحب دفعة واحدة، ثم فتح طريق، مسار في النسيج اللحميّ، طريق حرية إلى الخارج، إلى المكان حيث تمكّن من الانتشار في كل الأماكن. بتعبيرٍ آخر، إن الوظيفة هي التي تخلق العضو[1]، ولكن الوظيفة من يخلقها؟ الحاجة. والحاجة من يخلقها؟ المشكلة.

يحمل الإنسان في داخله مشكلةً بطوليّة تراجيديّة: إن كل أفعاله التي يقوم بها، ليست إلا وظائف لهذه المشكلة؛ خطوات يقوم بها من أجل حل هذه

---

(١) في الحقيقة إن هذا أيضاً يبدو لي اليوم نوعاً من الكفر إذا لم يكن سذاجة. لا الوظيفة تخلق العضو ولا العضو يخلق الوظيفة، ذلك أن العضو والوظيفة هما متعاصران (من ذات العمر). ملاحظة (عام ١٩١٥) إن هذه الملاحظة أضافها الكاتب مع غيرها عند طباعة هذه المقالة في كتابه (أشخاص، أعمال، أشياء) مدريد، ١٩١٦. إن كلمة "أيضاً" في بداية السطر تشير إلى ملاحظات أخرى أضافها الكاتب في الكتاب المذكور أعلاه.

المشكلة. إنها مشكلة كبيرة الأهميّة بحيث لا توجد طريقة للقيام بحربٍ مفتوحة معها: لذلك وفقاً لمبدأ 'تقسيم الأرض ومن ثم حكمها' يقسّم الإنسان هذه المشكلة ويأخذ بحلها جزءاً جزءاً ومرحلةً مرحلة. ويكون العلم هو الحل للمرحلة الأولى من المشكلة؛ والأخلاق هي الحل الثاني. أما الفن فهو محاولةٌ واختبارٌ لحل آخر ركنٍ من هذه المشكلة.

ولكن لابدّ من الإشارة في موضوعنا، إلى الأساس الذي تقوم عليه المشكلة الإنسانيّة التي، وكمثّل بؤرة افتراضية، تنجم عنها كل أفعال الإنسان، ومن ثمّ أن نبرز ما يبقى، من هذه المشكلة، على طريق الحل بوساطة العلم والأخلاق، وبذلك نحصل على المشكلة الحقيقيّة للفن.

الفنون هي الحواس النبيلة التي يعبِّر من خلالها الإنسان عن نفسه بطريقة لا يمكن أن يعبر عنها بصيغة أخرى. لقد كُتبَ على مشكلة الفن الخاصة، وكما نرى، أن تكون مستحيلة الحل. غير أنَّ هذه المشكلة الخاصة بالفن وعلى الرغم من استحالة حلها، يحاول الإنسان الإحاطة بها واحتواءها مفرّقاً مظاهرها المختلفة، ويكون كل فنٍّ خاص (جزئي) تعبيراً عن مظهرٍ حقيقيٍّ للمشكلة العامة.

يجيبُ كل فن، في حقيقة الأمر، عن مظهرٍ حقيقيٍّ لما هو حميميٌّ وما لا يمكن اختزاله في داخل الإنسان، بالتالي إن هذا المظهر في حقيقة الأمر لا يكون إلا الموضوع المثالي لكل فن.

إن تاريخ فنٍّ هو سلسلةٌ من الدراسات للتعبير عن هذا الموضوع المثالي الذي يبرر اختلافه عن الفنون الأخرى: إنه المسار الذي يجريه كسهم طائر، إلى الماوراء، إلى نهاية الزمان، متصلباً في هدفه. إن هذه النقطة (الهدف) في اللانهاية تحدِّد الاتجاه، المعنى، كينونة كل فن.

V

لا يعني الانتباه إلى شيءٍ ما معرفة هذا الشيء وإنّما يعني الانتباه إلى أنّ أمامنا يوجد شيء.

ماذا ستبدو بقعة سوداء بعيداً في الأفق؟ هل هي إنسان، شجرة، برج أم كنيسة؟ لا نعرف: إن هذه البقعة السوداء تتوق إلى أن نحدِّدها: أمامنا لا يوجد شيءٌ بل مشكلة. إنّنا نستوعب ولكن لا نعرف معنى الاستيعاب؛ نحب ولا نعرف معنى الحب.

الأحجار، الحيوانات تعيش، تجسّدُ حياةً. فالحيوان يتحرك كما يبدو بملء إرادته، ويتألم، ويُطور أعضاءه، هذه هي حياته؛ الحجر يرقد دائماً في حلمه السرمدي، في حلمٍ عميقٍ ثقيلٍ على الأرض: إن هذا القصور الذاتي هو حياته، إنه هو. ولكن لا الحيوان ولا الحجر ينتبهان إلى أنهما يعيشان.

في أحد الأيام في جنة عدن – وعلى غرار بدايات الحكايات العربية– وفقاً لما يقول البروفسور ديلتش Delitzsch، من برلين، في كتابه "أين توجد الجنة" قال الله "وسوّينا الإنسان على صورتنا". إن الفعل هنا ذو أهميةٍ كبيرة: وُلِدَ الإنسان وفجأة سمعت أصواتٌ عالية وضجيج في طول وعرض العالم، وامتلأ العالم نوراً ونكهة وطعماً حزناً وسعادةً. وبكلمة واحدة عندما وُلِدَ الإنسان، وعندما بدأ يعيش بدأت أيضاً معه الحياة الكونيّة.

غير أنّ الله، في الحقيقة، ليس إلا الاسم الذي نعطيه للقدرة على القيام بالأشياء، فإذا كان الله قد خلق الإنسان على صورته، بالتالي، قد خلق فيه

القدرة الأولى لكي يدرك أنه إلى ذلك الوقت، خارج الله كان موجوداً. غير أن النص المقدّس يقول لنا إنه خلقه على صورته وحسب: ومن ثم إن القدرة التي وُهبت للإنسان لم تتوافق مع القدرة الأصلية الإلهيّة المقدسة، لقد كانت مقاربة لاستبصار الله، حكمةً ناقصةً، نقْصَ قوة، شيئاً قريباً له ومشابهاً. ولكن بين قدرة الله وقدرة الإنسان تتوسط المسافة نفسها التي توجد بين الانتباه إلى شيء والانتباه إلى مشكلة، بين الانتباه والمعرفة.

عندما ظهر آدم في الجنة، كشجرة جديدة، بدأ ما نسميه الحياة بالوجود. لقد كان آدم الإنسان الأول الذي شعر بالحياة. إن الحياة بالنسبة لآدم توجد على شكل مشكلة.

ولكن السؤال من هو آدم مع هذه الخُضْرةِ التي تحيط به في الجنة، ومع هذه الحيوانات المحيطة به هنالك، بعيداً، حيث توجد الأنهار بسمكها الذي لا يهدأ، وبغابتها وجبالها وأنهارها وأراضيها وعوالمها؟

إن آدم الموجود في الجنة هو الحياة البسيطة، إنه الدعامة الهشة للمشكلة المطلقة للحياة.

الجانبية الأرضيّة، الحزن الكونيّ، المادة اللاعضويّة، السلالات العضويّة، تاريخ الإنسان كله، تلهفاته، قلقه، غبطته، أثينا ونينوى[1]، أفلاطون، كانط، كيلوبلترا، دون جوان، الجسديّ، الروحيّ، المؤقت، الأبدي، ما يدوم....، كله يستند إلى الثمرة الحمراء الناضجة وهي قلب آدم. إن هذا يتضمن كل ما يعنيه انقباض وانبساط القلب لهذا الشيء الدقيق؛ لكل تلك الأشياء التي لا تنضب، لكل ما نعبر عنه بكلمة سرمدية الحدود: الحياة. إن قلب آدم هو مركز العالم، بمعنى: إن العالم كله في آدم كمثل كوب من المشروب الفائر في الكأس.

هذا هو الإنسان: إنه مشكلة الحياة.

---

(١) اسم مدينة قديمة في آشور.

VI

إذاً الإنسان هو مشكلة الحياة.

كل الأشياء تعيش. ولكن، كيف، قد يُقال لنا هذا، هل ستجدد حضرتك الرؤى الصوفيّة لفلسفة الطبيعة؟

لقد أراد فيخنر Fechner [1] أن تكون الكواكب كائنات حيّة وُهِبت غرائز وقوة عاطفية، كوحيدات قرن فلكيّة عملاقة تدور في مداراتها متأثرة بانفعالات فلكيّة قوية؛ الكثير الكلام، فورييه Fourier[2]، أعطى للأجرام السماويّة حياة خاصة أطلق عليها اسم 'العطر'، والجانبية الكونيّة، بالنسبة له، لم تكن إلا تعبيراً رياضياً عن علاقات الحب الموجودة بشكلٍ دائم بين الأجرام السماوية، التي تغيّر عطرها وعبيرها كمثل الأحباء الكونيين.

سيكون شيئاً مشابهاً ما أريد أن أقوله عند قولي: كل الأشياء تعيش. ولكن هنا سنعود مجدداً للغوص في أحضان الصوفيّة، إذ لا يوجد شيء أكثر صوفيّة مما أريد أن أقوله: إنّ كل الأشياء تعيش.

يقلّص العلم معنى كلمة الحياة إلى فرع خاص: البيولوجيا. وفقاً لهذا الرياضيات، الفيزياء، الكيمياء لا يكترثون للحياة؛ وهنالك بالنسبة لهم كائنات حية - الحيوانات - وكائنات جامدة - الحجارة -.

---

(١) غوستاف ثيودور فيخنر (١٨٠١-١٨٨٧): فيزيائي وعالم نفس ألماني درس العلاقة بين الفيزيولوجيا وعلم النفس. (المترجم)

(٢) فورييه (١٧٦٨-١٨٣٠) فيزيائي فرنسي. (المترجم)

من ناحية أخرى، يخطئ الفيزيولوجيون دائماً حين يعرّفون الحياة بوساطة صفات وأحكام بيولوجية بحتة، وحتى الآن لم يستطيعوا الوصول إلى تعريفٍ قادر على الصمود. أمام هذا كله أقترح مفهوماً للحياة أكثر عمومية ولكنه أكثر منهجيّة:

إن حياة شيء ما هي كينونته. ولكن ما هي كينونة شيء ما؟ إن مثالاً سيوضح لنا ذلك. إن نظام الكواكب ليس نظام أشياء، في هذه الحالة نتكلم عن نظام كواكب: قبل تصوّر وتكوين مفهوم نظام الكواكب لم تكن هناك كواكب. كان هناك نظام حركات، وبالتالي، نظام علاقات: كانت كينونة كل كوكب محدّدة داخل مجموعة من العلاقات كما نحدّد على سبيل المثال نقطة داخل مربع. غير أنه لا بدّ من التوضيح أنه من دون الكواكب الأخرى لم يكن ممكناً كوكب الأرض، وبالعكس، أي إن كلّ كوكب من كواكب المنظومة يحتاج إلى الكواكب الأخرى: إنّها العلاقة المشتركة والمتبادلة مع الكواكب الأخرى. تبعاً لهذا، نرى أنّ جوهرَ كل شيء يرجع إلى كونه عبارة عن علاقة بحتة.

غير أنّ المعنى العميق للتطور في الفكر الإنساني منذ عصر النهضة ليس شيئاً آخر: فهنالك الانحلال من صنف الجوهر إلى صنف العلاقة. ولما كانت العلاقة ليست شيئاً وإنما فكرة، دُعيت الفلسفة الحديثة مثاليّة؛ وفلسفة العصور الوسطى التي تبدأ مع أرسطو، واقعيّة؛ والعرق الآري النقي أفرزَ المثالية: هكذا هو أفلاطون، وهكذا هو ذلك الهندي الذي كتب في القصة الهندية الأسطورية 'عندما يضع الإنسان في الأرض نبتة يدوس مائة دربٍ'. إن كل شيء هو مفترق طريق: حياته وكينونته التي هي مجموعة من العلاقات المتبادلة التأثر مع الأشياء الأخرى الموجودة.

إن حجراً ما على طرف الطريق يحتاج إلى بقية العالم كله لكي يوجد[1].

يعمل العلم جاداً لكي يكتشف هذه الكينونة التي لا تنضب والتي تشكّل حيويّة كل شيء، غير أنّ المنهج الذي يستخدمه يشتري الدقة على حساب عدم الوصول أبداً إلى هدفه. إن العلم يقدّم لنا مجرد قوانين، أي: إثباتات عن الأشياء عموماً، عن ما تتشارك فيه مع الأشياء الأخرى، عن تلك العلاقات التي تتواجد في ما بينها والتي هي متطابقة فيما بينها تقريباً. قانون سقوط الأجسام الثقيلة يوضح ما هو الجسم، العلاقة العامة التي يتحرك من خلالها كل جسم. ولكن، هذا الجسم المحدَّد ما هو؟ ما هو ذاك الحجر الكريم لجبل غوادارما Guadarrama؟

يرى العلم أن هذا الحجر هو حالة خاصة لقانون عام، فهو يحوّل أي شيء إلى حالة أو قضية، أي: إلى ذلك الشيء المشترك لهذا الشيء مع بقية الأشياء الأخرى. ندعو هذا، عموماً، بالتجريد: إنّ الحياة المُكتشفة بالنسبة للعلم هي حياة مجردة، بينما، في التعريف، إنّ الحيويّ هو المحدد، اللامقارن، الوحيد، الذاتيّ.

إذاً، الأشياء هي حالات أو قضايا بالنسبة للعلم، هكذا نكون قد وصلنا إلى حل المرحلة الأولى من مشكلة الحياة.

والآن من الضروري أن تكون الأشياء أكثر من مجرد أشياء. نابليون، على سبيل المثال، ليس مجرد شخصٍ فقط، إنه حالة خاصة من النوع البشري: نابليون هو ذلك الشخص الوحيد، إنه ذلك الشخص القائم بذاته. والحجر الموجود في جبل Guadarrama مختلف تماماً عن حجر كيميائيّ مطابق لها يوجد في جبال الألب.

---

(١) إن مفهوم كانط ولايبنتز عن كينونة الأشياء يُغضبني حالياً قليلاً (ملاحظة عام ١٩١٥).

VII

العلم يقسّم مشكلة الحياة إلى عالمين كبيرين لا يتصلان: عالم الطبيعة وعالم الروح. بهذا الشكل تأسس فرعا العلوم: الطبيعيون والأخلاقيون الذين يبحثون عن أشكال الحياة الماديّة والروحيّة.

في الروح يمكن الرؤيا بوضوح أكثر منه في المادة، كيف أنّ الكينونة، الحياة ليست إلا مجرد علاقات. في الروح لا يوجد أشياء، يوجد حالات. إنّ حالة الروح ليست إلا علاقة بين حالة سابقة وأخرى لاحقة. فعلى سبيل المثال، لا يوجد حزن مطلق، شيء "حزن". فإذا سبق لي أن شعرت بسعادة كبيرة، - والآن دوافع السعادة اختفت- ، سأشعر حينها بالحزن. هكذا إنّ الحزن والسعادة ينبع واحدهما من الآخر، فهما حالتان مختلفتان لشيء فيزيولوجي واحد، والذي هو بدوره، حالة، مادة أو نوع من النشاط والطاقة.

أما بعد، فإنّ العلوم الأخلاقيّة، تخضع هي كذلك إلى منهج التجريد: فهم يصفون الحزن بشكل عام. غير أنّ الحزن بشكل عام ليس محزناً؛ إن المحزن، المحزن إلى درجة كبيرة، هو ذلك الحزن الذي أشعر به في لحظةٍ ما، هو الحزن الذي أعيشه، وليس الحزن الموجود كفكرة عامة. إن هذا الحزن الذي أعيشه هو أيضاً شيء محدد، وحيد، وشخصيّ.

✦ ✦ ✦

VIII

يتألف كل شيء محدّد من مجموعة سرمدية من العلاقات. العلوم تبحث عن هذه العلاقات واحدة بعد أخرى، وبالتالي تحتاج إلى وقت لا ينتهي لتحديدها كلها. هذه هي تراجيديا العلم الحقيقية: العمل من أجل نتيجة لا يمكن الوصول إليها بشكلٍ كامل.

من تراجيديا العلم يولد الفن، ذلك أنه عندما تتركنا المناهج العلميّة تبدأ المناهج الفنيّة. ولما كنّا قد سمينا المناهج العلمية بالمناهج التجريدية والتعميميّة، فإننا سنسمي المناهج الفنيّة بالمناهج الذاتيّة والمحددة.

ولكن يجب علينا عدم القول إن الفن يحاكي الطبيعة، فأين هي تلك الطبيعة المثاليّة خارج نطاق كتب الفيزياء!؟

إنّ الطبيعي هو ما يحدث وفقاً لقوانين الفيزياء التي هي أحكامٌ عامة (تعميمية)، ومشكلة الفن هي مشكلة حيويّة، محدَّدة، ووحيدة من حيث هي حيوية محدَّدة ووحيدة.

الطبيعة هي مملكة الثبات والديمومة؛ في حين أن الحياة، وعلى العكس من ذلك، هي مملكة السفر والعبـــور المطلق. من هنا كان العالم الطبيعيّ، ثمرة العلم، مصنوعاً من الأحكام العامة، وفي الوقت نفسه فإنّ هذا العالم الجديد من الحيويّة، يجب بناؤه من خلال التفرد، وذلك من أجل بناء العالم الذي ولّده الفن.

لعل الطبيعة، التي نفهمها كطبيعة معروفة بالنسبة لنا، لا تقدّم لنا شيئاً متفرداً: الفرد هو مشكلة لا يمكن حلها فقط بالنسبة للتدابير الطبيعية. لقد كانت عبثاً جميع المحاولات التي قام بها البيولوجيون من أجل تعريفه. نحن لا نعرف من هو نابليون من حيث هو ذلك الفرد طالما لم تتم إعادة كتابة شخصه من قبل كاتب ما يكتب سيرة حياته المعقدة. ولكن كتابة السيرة الذاتية لشخص ما هي نوع شعري. إن حجارة جبل غوادا راما Guadarrama لا تمتلك ميّزة الجبل، اسمه وكينونته الخاصة في علم المعادن، حيث تبدو أنها تشكّل نوعاً مع حجارة أخرى متطابقة، إلا أنّ الأمر نراه يختلف تماماً في لوحات بيلازكس Velázquez.

* * *

IX

لقد رأينا أن الفرد سواء كان شخصاً أو شيئاً هو نتيجة للبقية الكاملة للعالم: إنه المجموع الكليّ للعلاقات. إن العالم كله يساهم في ولادة ورقة من النبات.

هل تم الآن استيعاب المهمة الكبيرة التي يحملها الفن على ظهره؟ فكيف يمكن إظهار المجموع الكليّ للعلاقات التي تشكّل الحياة البسيطة، حياة هذه الشجرة، الحجرة، الإنسان؟

في الحقيقة إنّ هذا الأمر مستحيلٌ، ولهذا السبب بالضبط إن الفن قبل كل شيء اصطناعي: عليه أن يخلق عالماً افتراضياً. إنّ لا نهاية العلاقات هي أمرٌ بعيد المنال؛ فالفن يبحث وينتج مجموعاً كليّاً وهمياً، شيئاً وهمياً كمثل اللانهاية. هذا ما يختبره القارئ مائة مرة أمام لوحة مشهورة أو رواية كلاسيكية؛ إذ يبدو لنا أنّ الانفعال المُتلقى يفتح لنا آفاقاً واضحة ودقيقة لا نهاية لها إلى أبعد حد عن مشكلة الحياة. إن رواية دون كيشوت، على سبيل المثال، تترك فينا أثراً مقدساً، وحياً عفوياً ومفاجئاً يسمح لنا بالرؤية دون العمل، من تصفح بسيط لترتيب كبير ونظام لجميع الأشياء: بحيث يصبح بالإمكان القول إننا ارتقينا من دون أي علمٍ مسبق في الوصول إلى حدسٍ أعلى وأسمى من الحدس الإنساني.

ولهذا إن من الواجب على كل فنان أن يقدّم وهماً أو خيالاً للمجموع الكليّ ذلك أنه ليس بالإمكان الحصول على كل الأشياء وعلى كل شيء؛ وبتقديم هذه الصورة الوهميّة والخياليّة نحصل على المجموع الكليّ. إن مائيّة حياة أي شيء هي شيء يصعب الوصول إليه؛ ولكننا على الأقل، نملك شكل الحياة.

X

يكسر العلم وحدة الحياة إلى عالمين: عالم الطبيعة وعالم الروح. وعندما يبحث الفن عن شكل المجموع الكليّ فإن عليه أن يجمع من جديد هذين الوجهين للحيويّة. ليس هناك شيءٌ مجرد مادة، ذلك أن المادة نفسها هي مجرد فكرة؛ لا يوجد شيءٌ يكون فقط مجرد روح، ذلك أن أكثر المشاعر حساسية هي اهتزاز عصبي.

لكن من أجل القيام بهذه المهمة إن على الفن أن يبدأ من أحد هذين العالمين ومنه يتجه نحو الآخر. هذا هو أصل كل الفنون المختلفة. فإذا انطلقنا من الطبيعة إلى الروح، من الأشكال المكانيّة إلى العواطف، إن الفن التشكيلي هو رسمٌ؛ وإذا انطلقنا من العاطفي ومن المؤثِر الذي يوجد في الزمان، إلى الأشكال الطبيعية، فإن الفن الروحي هو شعر وموسيقا.

نجد في نهاية الأمر أن كل فن يشبه الآخر، ولكن طاقته، عمله، هيئته وتنظيمه كلها تحكمها نقطة الانطلاق والبداية.



XI

لعل سيزان[1] لم يرسم بشكلٍ جيدٍ مطلقاً: كانت تنقصه بعض الميزات الفيزيائية للرسام. لكن لا يوجد أحد من بين هؤلاء المعاصرين من يرى بعمق شديد المعنى الجوهري للرسم، كما أنّ أحداً منهم لم يقترح بشكلٍ واضحٍ المشاكل الجوهريّة للرسم. لا إشكاليّة في ذلك أبداً: إذ إن رجلاً أكتع اليدين عاجز عن مسك ريشة الرسم، يستطيع أن يحمل في صدره انفعالات تصويرية من الطراز الأول.

كان سيزان يحمل بين شفتيه كلمة ذات أهمية جماليّة كبيرة لم يتوقف عن قولها: (إنجاز). إن في هذه الكلمة ما يتضمن بداية ونهاية كل فنان. الإنجاز بالنسبة لسيزان يعني: "أن تنجزَ من شيءٍ ما، ما لا يستطيع أن يكونه بذاته".

لقد عانى الفن منذ زمن طويل تخبُّطات وذلك بسبب الاستخدام المربك لهاتين الكلمتين البريئتين: الواقعية والمثالية.

عموماً نفهم من كلمة "واقعية" شيئاً، نسخة أو صورة خيالية عن شيء؛ الواقع يتلاءم مع الشيء المنسوخ؛ أما الخيال، المصطنع، فهو يتلاءم مع العمل الفني.

غير أننا نعرف جيداً إلى ماذا ننتبه أمام هذا الواقع المُسلم به جدلاً للأشياء؛ فنحن نعرف أن الشيء الذي نراه بأعيننا يختلف، إذ إن كل زوج من العيون يرى شيئاً مختلفاً وكثيراً من الأحيان ما تتناقض العينان في إنسان واحد.

---

(١) بول سيزان (١٨٣٩-١٩٠٦): رسام فرنسي. (المترجم)

كذلك رأينا أنه من أجل إنتاج شيء ما فإننا نحتاج بالضرورة إلى كل الأشياء الأخرى. وبالتالي إن "الإنجاز" لا يكون معناه نسخ شيء ما، وإنما نسخ المجموع الكليّ للأشياء، ولما كان هذا المجموع الكليّ للأشياء لا يوجد إلا كفكرة في وعينا، فإن الواقعي الحقيقي ينسخ فقط الفكرة: من هذا المنظور ليس هناك ضير من تسمية الواقعيّة بالضبط مثالية.

غير أنّ كلمة المثاليّة هي كذلك عانت من تفسيرات خاطئة، فمن المتعارف عليه أن كلمة "مثالي" تُطلق على ذلك الذي يسلك أمام عادات الحياة اليومية سلوكاً ملتبساً؛ ومثاليّ أيضاً هو ذلك الذي يحاول أن يُدخل إلى البيئة برامج تتطابق مع بيئات أخرى ولا تضرها؛ ومثاليّ هو من يمشي نائماً في هذا العالم. لقد جرت العادة أن يُسمى رومانطيقياً أو ساذجاً، أما أنا ببساطة كنت لأدعوه مغفلاً.

إن كلمة "مثال idea" جاءت تاريخياً إلينا من أفلاطون، لقد أطلق أفلاطون اسم مُثل على مفاهيم الرياضيات باعتبارها أدوات عقليّة تساعد في بناء الأشياء المحدودة. فبدون الأرقام، وبدون الزائد والناقص، التي هي مُثل، لا توجد، بالنسبة لنا هذه الحقائق المنطقية المفروضة والتي ندعوها بالقضايا. لذلك كان من الجوهري تحويلها إلى شيء محدود وملموس؛ أي، أن تكون شيئاً ممكن الحصول.

هكذا نرى أنّ المثالي الحقيقي لا ينسخ الالتباسات التي توجد في عقله، بل يغرق في فوضى الحقائق المفترضة ويبحث فيها عن مبدأ توجيهي لكي يسيطر عليها ولكي يتمكن بقوة من الأشياء التي هي قلقه الوحيد وربة أفكاره الوحيدة. إن المثالية الحقيقية يجب أن تسمى واقعيّة.

❖ ❖ ❖

XII

سيزان الفنان لا يقول شيئاً جمالياً مختلفاً عن ما أقوله أنا ولكن بكلمات أكثر تقنيّة. إن الفن بالنسبة لسيزان هو تغيير أو تحويل أو إنجاز أي (فعل)؛ وأنا أقول إنّ الفن هو انفراد وإنّ الأشياء هي أفراد.

الواقع، هو واقع اللوحة وليس واقع الشيء المنسوخ. إن مثال ال غريكو El Greco[1] في لوحته "رجلٌ يده على صدره" كان عبارة عن كينونة لم تتمكن من التفرد، لم تتمكن من تغيير نفسها وتحويلها، لم تتمكن من التحقق وبهذا الشكل دخلت في هذه الصورة العامة للنموذج الطليطلي للقرن السابع عشر.

لقد كان "ال غريكو" من أفردها وحدّدها في لوحته، لقد غيّرها وحولها إلى الأبد، ومنذ ضربة ريشته الأخيرة إلى هذا الوقت أصبحت من أكثر الأشياء واقعية، من أكثرها شيئاً، لوحة "رجل يده على صدره".

لقد حدث هذا في الضبط لأنّ "ال غريكو" لم ينسخ جميع الخطوط الضوئية التي وصلت إلى عينه من النموذج!

الواقع بالنسبة للفن هو مجرد مادة، مجرد عنصر، ولذلك إن على الفن فك هذه الطبيعة وذلك من أجل تكوين صيغة وشكل جماليّ. إن الرسم ليس نزعةً طبيعية – قد يكون انطباعياً، تصويرياً....الخ –؛ ذلك أن الطبيعية هي تقنية، أداة رسم. لا تقتصر وسيلة التعبير في الرسم على الألوان فقط: الطبيعية، الأسلوب، الموضوع، الأشياء – باختصار – ليست أهدافاً أو طموحات الرسم، بل هي ببساطة أدوات، مواد للرسم كمثل الريشة والزيت.

---

(١) ال غريكو: رسام إسباني (١٥٤٨–١٦١٤) في أعماله نبرة صوفية وتقاد روحي. (المترجم)

XIII

المهم هو التعبير عن هذه المادة: غير أنَّ هذا التعبير هو واحد في العلم وآخر في الفن؛ وهو ضمن الفن، يختلف بين الرسم وبين الشعر.

يفسر الرسم مشكلة الحياة منطلقاً في وجهة نظره من العناصر المكانية، الأشكال. يدعى في الرسم، ذلك الشكل للحياة، ذلك المجموع الكليّ اللا محدود من العلاقات الضرورية من أجل بناء الحياة البسيطة لحجر، المكان. الفنان يخلق من ريشته شيئاً مؤسّساً نظاماً من العلاقات المكانية ومعطياً مكاناً له، عندئذٍ يبدأ هذا الشيء المخلوق بالحياة بالنسبة لنا.

المكان هو وسيلة التواجد: على سبيل المثال لو وُجدت أشياء مختلفة في الوقت نفسه فإن ذلك يعود إلى المكان. من هنا كان على كل ضربة ريشة يقوم بها الفنان في لوحته أن تكون لوغاريتماً رياضياً؛ من هنا تكون اللوحة أقرب إلى الكمال كلما كانت إشارات كل سنتمتر من اللوحة أكثر. هذا هو شرط التواجد، فهو لا يقتصر على مجرد وجود شيء إلى جانب شيءٍ آخر. تتواجد الأرض مع الشمس ذلك أنه من دون الأرض ستفسد الشمس وبالعكس أيضاً فمن دون الشمس ستفسد الأرض: إذاً التواجد هو التعايش، أن يعيش

شيء من شيء آخر معتمدين على بعضهما البعض؛ التواجد هو التحمل؛ الصبر؛ التغذي؛ التوالد؛ القوة[1].

هكذا كان من الضروري في اللوحة أن تكون حاضرة وفعّالة في كل جزءٍ من أجزائها؛ فالفن هو تركيبٌ بفضل هذه القوة الخاصة والغريبة التي تجعل من أي شيء يدخل في الآخر ويعيش فيه.

غير أنّ تكوين هذا التواجد، المكان، يحتاج إلى أداة مُوَحِّدة، إلى عنصر سريع القابلية على التحول إلى عدد من الصفات والخاصيات التي لا يمكن حصرها دون أن يترك ماهيته. إن هذه المادة التي تسود في الرسم هي الضوء.

يخلق الفنان الحياة بالضوء كمثل (Jehová)[2] في بداية قصة الخلق لا ينسى أنّ كل خلق خاص، وفقاً للكتاب، رآه الله أنه جيّدٌ. قد يُخيل لنا هنا أن الله كان يراقب من بعيد بعينه لكي يحصل على رؤية أكثر فعاليّة، أكثر موضوعية، أكثر تجريدية: هذا هو سلوك الفنان.

الرسم هو من تدرجات الضوء.

* * *

---

(١) هنا لا بدّ من الإشارة بأن المقصود بمفهوم التواجد عند أورتيغا إي غاسيت أنه أراد معنى الاشتراك: أي التواجد بالنسبة له هو أن يتحمل الشيء شيئاً آخراً وبالعكس؛ أن يتغذى هذا الشيء من الشيء الآخر وبالعكس كذلك وهكذا. (المترجم)

(١) اسم من أسماء الله في العهد القديم.

XIV

سنجني ثمار كل ما قلناه سابقاً إذا قارنا الرسم مع فن آخر: الرواية على سبيل المثال.

الرواية هي صنف شعري تتوافق فترات بلورتها وتطورها وانتشارها بالضبط مع مراحل متشابهة من تطور الرسم. غير أن الرسم والرواية في الحقيقة هما فنّان رومانسيان معاصران نضجا كثمرة لعصر النهضة، بمعنى: كتعبير عن مشكلة الإنسان وهذا ما كان يقوم عليه عصر النهضة.

في القرنين العاشر والحادي عشر تم اكتشاف داخل الإنسان، عالمه الذاتي الباطني، نفسيته. وأمام عالم الأشياء الدائمة، الموجودة بثبات في المكان، تفجر عالم العواطف العابر الذي لا يهدأ عابراً في الزمان. وجدت هذه المملكة الحيويّة للانفعالات مباشرةً تعبيرها الجماليّ: الرواية.

العاطفة هي جوهر الرواية العميق والأخير: فالروايات لا توجد لشيء آخر إلا من أجل أن تظهر لنا العواطف الإنسانية، ليس في تعبيراتها الفعالة والتشكيلية، ولا في أحداثها- فمن أجل هذا يكفي الملاحم الشعرية- وإنما في أصلها الروحي، كمضمونٍ مولودٍ من الروح. فإذا كانت الرواية تصف أفعال

الشخصيات والمنظر الذي يحيط بهم، فإن هذا كله توضيح وتسهيل للإيحاء المباشر بالانفعالات الداخلية للروح.

غير أنَّ حياة روحنا متلاحقة ومتتالية، والفن الذي يعبر عنها ينسج مواده في المظهر الفائض للزمان. فتعايش الأرواح يتحقق بشكل متلاحق ومتتالٍ: فبعضها يسكب في بعضها الآخر مضمونها الأكثر حميميّة، وهذه بدورها تنقله إلى أخرى؛ وهكذا تتكون العلاقات بين القلوب بعضها مع بعض، لذلك إن المبدأ المُوحِّد الذي تستخدمه الرواية هو الحوار. لذلك إن الحوار جوهريٌّ في الرواية كما أن الضوء جوهري في الرسم. إن الرواية هي من تدرجات الحوار.

فلنَستَعِدْ معاً قصة الرواية: في اليونان الكلاسيكية كان هناك روايات عن الرحلات فحسب، كانوا يسمون هذا النوع من الروايات 'علم المسوخ والتشوهات'. فإذا أردنا البحث عن شيء يوناني حقيقي حيث يمكن أن نجد تطور الرواية، سنجد فقط الحوارات الأفلاطونية والكوميديا إلى حدٍّ ما. فبعكس الملاحم الشعرية، كانت الرواية تشير إلى الوقت الحاضر؛ لقد كان على الرواية، بالنسبة لليوناني، أن تظهر دائماً موضوعاته على أساس الخلفية الحقيقية للعصور الأسطورية القديمة: الرواية هي أسطورة. لقد وجدوا شيئاً واحداً فقط جديراً بأن يوصف على أنه حاليّ: إنه الحوار، تغيير الانفعالات من شخص إلى آخر.

الرواية التي ظهرت في إسبانيا مؤخراً لا سيليستينا (La Celestina) كانت آخر محاولة، آخر جهد من أجل تثبيت أقدام هذا النوع من الفن: سيرفانتس في روايته الشهيرة دون كيشوت يقدّم إلى الإنسانية، بالإضافة إلى كثير من الهبات، نوعاً أدبياً جديداً. غير أن رواية دون كيشوت هي مجموعة من الحوارات ولهذا السبب، ربما، جرت كثير من النقاشات بين البلاغيين والنحويين في عصرها؛ وليؤكد من يعرف بهذه الأمور إذا كان بالإمكان

الإشارة إلى شيء مشابه يقوله آفيانيدا Avellaneda[1] في مقدمة كتابه: «إن قصة دون كيشوت دي لا منشا هي كوميديا بالكامل تقريباً».

هكذا وبما أن الضوء هو أداة التعبير في الرسم، قوته الحية. كذلك هو الحوار بالنسبة للرواية.

XV

أعتقد أن كل ما قلناه سابقاً لن يساعدنا على التمييز بشكل واضح بين كل فن بما هو مدعوٌ للتعبير عنه وبين الوسائل التي يستخدمها للتعبير، أي باختصار: بين الموضوع الرئيسي والتقنية.

بدت لنا الحيوية في شكلها المكاني على شكل وحي راديكالي في الرسم؛ والضوء، على شكل أداة شموليّة.

من الضروري هذا التمييز بين التقنية والغاية الجماليّة في كل فن، ولكن في الفن يجب التركيز أكثر فأكثر. إنّ ملاحظة عامة ستشرح لنا السبب؟

إذا وضعنا جانباً تاريخ الفن بشكل كامل وفي الجانب الآخر تاريخ الأدب كله وقارنا عدد الأعمال المعروفة التي نالت الإعجاب من قِبل النقاد لكل نوع من الفن والأدب، سنجد أنفسنا أمام حدثٍ قاسٍ يحتاج إلى التبرير.

---

(١) كاتب إسباني كتب الجزء الثاني المزور من دون كيشوت. (المترجم)

إن عدم التوازن الفائض بين كثرة المهارات الرسمية للإنسان وقلة مهاراته الأدبية سيبيّن لنا أن الإنسانية قد أنتجت لوحات أجمل وأقوى بكثير من الأعمال الشعرية القوية.

غير أنني أتحفظ في تصديق أن يكون الأمر كذلك، فبعض نقاد الرسم والأدب أخطؤوا كثيراً، والخطأ، كما أظن، يرجع هنا إلى بعض النقاد الطيبين، فقد أفرط النقد الرسمي في المدح وذلك بسبب الخطأ في التمييز بين القيمة الجماليّة والمهارة التقنية.

التقنية في الرسم أمر صعب وحكيم إلى درجة بعيدة: إن آلية منتج لوحة ما، إذا ما قارناها مع الوسيلة أو الأداة الأدبية - اللغة -، هي أقل عفوية وأكثر بعداً عن الوسائل الطبيعية التي يستخدمها الإنسان في حياته اليومية. بمعنى آخر: إن بين رواية دون كيشوت ومحادثة سوقية يوجد تعقيد تقني أقل من بين لوحة لرامبرانت Rembrandt[1] وبين خطوط رسمتها يدين على ورقة من أجل تحديد انطباع جسم أو منظر ما. لهذا السبب، وصلت التقنية في الرسم إلى معنى ووظيفة، وصلت إلى مستوى منحها شرف المعنى الفني، كونها صارت مجرد مادة.

كم من اللوحات اللا جماليّة جوهرياً لا يمدحها التاريخ بسبب تقنيتها الهائلة الحاذقة والمتماسكة؟ إذا أعدنا النظر في كل أمجاد الرسم بأسئلة فنية جوهرية، فإن كل الهيكل العام - الصورة- لن تعجبنا، دون استثناءات إضافية أن تلك الصورة التي لم تكن في الحقيقة إلا أعمالاً حقيقية، لوحاتٌ كاملة.

---

(١) رسام هولندي.

هكذا وتبعاً لكل الاحتمالات ينبغي علينا أن نظهر الخاص في المظهر وفي لوحة التاريخ الذي دُم التعود على إخفائه تحت الملابس الملونة الفخمة، وليكن هذا استجداءً حزيناً للرسم.

ولكن هل هذا معناه أن الرسام يجب أن يتجاهل القلق التقني؟ من المؤكد أن عليه عدم تجاهله، إذ إنَّ عليه أولاً أن يرسم بأفضل طريقة ممكنة في العالم، وفقط بعد أن يرسم بشكل يلفت الإعجاب عليه عندئذٍ أن يبدأ يصير فناناً. في النقد العارض من الضروري منح وجهة النظر التقنية أسمى أسئلة العقل، ذلك أن هذا النقد يتجاوز كونه غاية تقويمية، فهو يحمل معنىً تعليمياً؛ ولكن بالنظر إلى المستويات الهائلة لتاريخ فن كامل، نسأل ماذا يريد أن يقول الرسم الجيد لبعض الأيادي؟ ماذا تريد أن تقول الخطوط؟.

XVI

ليس هناك سببٌ لأن نرسم الضوء؛ نصل إلى هذه النتيجة ذلك أننا نرسم بالضوء وفي الضوء. فليكن هذا نقداً لكل مدرسة ضوئية تظهر الوسيلة الفنية لغاية رسمية.

والآن بعد الدوران كثيراً نصل - نتيجة تفكيرنا المنطقي- إلى الصيغة التي ستوضح لنا عن الموضوع المثالي للوحة ما، أي، ماذا يحب أن يُرسم؟

لقد رأينا أنَّ علينا عدم رسم أفكار عامة. ذلك أن اللوحة لا يمكن أن تكون وسيلة ترمي بنا فجأة في أحضان الفلسفة. إذ إنَّ الفلسفة التي تقدمها لنا اللوحة، مهما كانت هذه اللوحة جيدة، هي بالضرورة سيئة. فالفلسفة لديها

تعبيرها الخاص عنها، لديها تقنيتها الخاصة، المختصرة في المصطلحات العلمية، والتي تبدو لها أيضاً هذه فقيرة. إن أعظم اللوحات هي دائماً قياسٌ منطقي خاطئ.

يجب أن تكون اللوحة بعمقها الكامل رسماً؛ والأفكار التي تثيرها يجب أن تكون ألواناً، أشكالاً، ضوءاً، إن المرسوم يجب أن يكون حياةً.

هل يخطر في بالكم كم من الكلام قلت لكي أعطي لهذا المفهوم الفقير للحياة سلاسة جماليّة. إن الحياة هي تغيير جواهر، وبالتالي هي تعايشٌ، تواجدٌ، هي أن تحبك نفسك في شبكة من العلاقات الدقيقة؛ أن يعتمد الفرد على الآخر؛ أن يتغذيا بشكلٍ مشترك، أن يتحمل بعضهما الآخر، أن يقوّي بعضهما الآخر.

أن ترسم شيئاً في لوحة هو أن تهب هذا الشيء شروط الحياة الأبدية.

فلنتخيلوا معي أمام لوحة مناسبة لذوق العصر وروحه. إن صورها ستثير خيالنا نحو الحركة، ستحركنا وتثيرنا، إنها تعيش بالنسبة لنا. يمضي خمسون عاماً، لتبقى هذه الصور، أمام أعين أولادنا، خرساء، صامتة، ميتة. لماذا ماتت هذه الصور الآن؟ مما كانت تعيش سابقاً؟

لقد كانت تعيش منا، من مشاعرنا العارضة، الثانوية، العابرة. إن تلك الصور الرومانسية كانت تتغذى من رومانسيتنا: وبعد أن تجمدت هذه وتصلبت، ماتت من الجوع والعطش. إن الفن الذي يكون على ذوق العصر هو فن زائل ولهذا: فهو يعيش من المشاهد، إنه كينونة سريعة الزوال، يتغير ببطء، مشروطاً بالعصر، واليوم، والساعة. إن الفن الكلاسيكي لا يعتمد على المشاهد: ولذلك فإننا نواجه صعوبة أكبر في الوصول إليه بشكلٍ حميمي.

يضع الفنان النبيل دائماً في لوحته، ليس الأشياء التي أرادها أو التي تمكن من نسخها فقط وإنما يضع عالماً لا ينضب من الغذاء لكي تتمكن هذه

الأشياء من الاستمرار في حياتها إلى ما لا نهاية، مغيِّرةً جواهرها بشكل دائم. إن احتلال ما يدعى "الهواء"، "الجو" هو حالة خاصة لهذه الضرورة غير المحسوبة.

كان المصريون ينظرون إلى الموت على أنه طريقة للحياة، كوجود افتراضي للكائنات في ما وراء الرؤية. لهذا السبب ومن أجل تسهيل هذه الحياة الجديدة لهم، كانوا يحولون الجثث إلى مومياءات ويغلقون معها، في المدافن، أية فرصة للغذاء.

هذا ما يجب أن يرسمه الرسام: شروط دائمة من الحيوية. هذا ما فعلته كل ريشات الرسم البطولية.

XVII

تزدوج الحياة في الإنسان: أفعاله، أعضاؤه، هي في الوقت نفسه حياة مكانية وإشارات لحياة انفعالية. الرسم يدخل في الجسد الإنساني؛ من خلاله يخترق سيادته، تحت إمبراطورية الضوء، كل ما ليس هو مكان: العواطف، التاريخ، الثقافة.

الموضوع الرئيسي للرسم هو، بالنتيجة، الإنسان في الطبيعة. ليس هذا الإنسان التاريخي، ولا ذاك: الإنسان، مشكلة الإنسان كساكن لهذا الكوكب. إن تقليص هذه المشكلة إلى شكلٍ وطنيٍّ، يعني تحويلها إلى دعابة.

إذاً، هل هو قولٌ متطرف أنّ الموضوع الشموليّ الراديكالي، النموذجي للرسم هو ذلك الذي يقترحه سفر التكوين في بداياته؟ آدم في الجنة. ولكن من هو آدم؟ إنه أيٌّ أحد ولا أحد بالتحديد: إنه الحياة.

أين هي الجنة؟ هل هي منظر الشمال أم منتصف النهار؟ لا يهم: الجنة هي المشهد الكليّ الوجود لتراجيدّيّة الحياة الهائلة حيث الإنسان يكافح فيها دائماً. إن هذا المنظر لا يحتاج إلى أشجارٍ آسرة، ولا إلى المواد المستخدمة في رسم لوحة لموناليزا؛ يمكن أن يكون كما في لوحة "صلب المسيح" للرسام الإسباني ال غريكو، شبراً من الظلمات على كل جنب من الرأس المتألمة للمسيح.

إن تلك الظُلمات الموجزة - كما يقول أحد النقاد- كان يمكن لها أن تكون منتشرة في كل الأرض. فهي كافية من أجل أن تبقى المزارات المُخلصة لموت مصلوب.

إلى هنا كانت الملاحظات التي أرسلها إليّ الدكتور فولبوس Vulpius. إن عاداته كمفكر ألماني حثته على البحث عن أصل القضية.

إن مشكلةً تبدو بالغة الصغر كمشكلة الرسم حملته على تطوير رؤية منظمة للعالم. إن هذا ليس غريباً؛ فمواطنه لانغ (Lange) يقول في "تاريخ المذهب المادي" إنّ ألمانيا هي البلد الوحيدة حيث الصيدلي، من أجل أن يصنع دواءه، يحتاج أن يفكر ماذا يعني هذا في التناغم الكوني.

◆ ◆ ◆

الفهرس

الصفحة

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠١٣م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

إن القارئ لعمل الفيلسوف الإسباني خوسيه أورتيغا إي غاسيت يذهب أبعد من الأمل ليرى أنّ المعنى الحقيقي للفن موجودٌ في وقت وزمانٍ يمكن فيهما إدراك الأنا. إنّ الإيمان بأسلوبٍ أو تقنية، والاختبار والتجريب على نماذج قديمة يسمحان للفنان التأمل بماضيه البعيد والذهاب في الوقت نفسه تجاه المستقبل.





www.syrbook. gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٢٣٢١١٦٤
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٣م

سعر النسخة ؟؟؟ ل.س أو ما يعادلها